JOHANNES VOLKELT

SYSTEM DER ÄSTHETIK

DRITTER BAND

C. H. BECKSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN MCMXXV

KUNSTPHILOSOPHIE UND METAPHYSIK DER ÄSTHETIK

ZWEITE AUFLAGE

C. H. BECKSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

MÜNCHEN MCMXXV

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Vor einigen Jahren sind vom ersten und zweiten Bande dieses Werkes auf anastatischem Wege hergestellte, daher unveränderte Neudrucke erschienen. Jetzt ist auch der dritte Band vergriffen, und auch die Nachdrucke des ersten und zweiten Bandes beginnen zur Neige zu gehen. Da für den Neudruck diesmal das gewöhnliche Druckverfahren gewählt wurde, so konnte ich den Text einer verbessernden Durchsicht unterziehen. Ich habe dabei die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiete der Dichtung und der Kunst überhaupt berücksichtigt, habe hier und da treffendere Beispiele gegeben und in manche Gedankengänge schärfend und ebnend eingegriffen. Den ersten Band des „Systems" werde ich einer Neubearbeitung unterwerfen. Ich will Alles daran setzen, daß er im Laufe des nächsten Jahres erscheinen kann. Soweit in dem vorliegenden Bande auf Seitenzahlen der beiden ersten Bände verwiesen wird, sind die Zahlen der ersten Auflage gemeint. Der Neuauflage des ersten Bandes wird eine Tabelle beigegeben werden, die den alten Seitenzahlen die neuen gegenüberstellt, so daß die zitierten Stellen ohne jede Schwierigkeit aufgefunden werden können.

Leipzig, Herbst 1924

JOHANNES VOLKELT

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER ABSCHNITT

KUNST UND KUENSTLERISCHES SCHAFFEN

ERSTES KAPITEL: DAS AESTHETISCHE IN NATUR UND IN KUNST

ZWEITES KAPITEL: DER ZWECK DER KUNST

DRITTES KAPITEL: DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN
I. METHODISCHE BETRACHTUNGEN

VIERTES KAPITEL: DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN
II. DIE KUENSTLERISCHE PHANTASIE IM ALLGEMEINEN

FUENFTES KAPITEL: DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN
III. DAS KUENSTLERISCHE ERLEBEN

ACHTES KAPITEL: DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN
VI. DIE STUFEN IM ABLAUF DES SCHAFFENSVORGANGES

NEUNTES KAPITEL: KUENSTLERISCHE ANLAGE UND KUENSTLERISCHES GENIE

ZEHNTES KAPITEL: DER STIL

ELFTES KAPITEL: DAS BETRACHTEN VON KUNSTWERKEN

ZWOELFTES KAPITEL: GLIEDERUNG DER KUENSTE

ZWEITER ABSCHNITT

METAPHYSIK DER AESTHETIK

ERSTES KAPITEL: DER AESTHETISCHE WERT ALS HARMONISIERUNG DES MENSCHLICHEN

ZWEITES KAPITEL: DER AESTHETISCHE WERT ALS SELBSTWERT

VIERTES KAPITEL: METAPHYSISCHE BEGRUENDUNG DER SELBSTWERTE

FUENFTES KAPITEL: DIE EINGLIEDERUNG DES AESTHETISCHEN IN DIE SELBSTWERTGEBIETE

SECHSTES KAPITEL: DAS AESTHETISCHE APRIORI

ERSTER ABSCHNITT

KUNST UND KUENSTLERISCHES SCHAFFEN

Erstes Kapitel

DAS AESTHETISCHE IN NATUR UND IN KUNST

1. Die altbekannte Tatsache bilde für die folgenden Erörterungen den Ausgangspunkt, daß das ästhetische Betrachten sich den Gebilden der Natur wie den Werken der Kunst gegenüber vollzieht. Den ästhetischen Bedürfnissen kommen nicht nur die Schöpfungen der Künstler, sondern auch unzählige Gestalten und Vorgänge der Natur entgegen. Oder wenn ich den Begriff der ästhetischen Norm anwende, kann ich auch sagen: die grundlegenden ästhetischen Normen (die der erste Band entwickelt hat) zeigen sich auf den beiden Gebieten der Natur und der Kunst verwirklicht.

Es handelt sich dabei um einen vollkommen klaren und eindeutigen Unterschied. Wo der Naturlauf in der Absicht, ästhetisches Wohlgefallen zu erzeugen, einer Umgestaltung unterworfen wird, dort liegt künstlerische Tätigkeit vor. Jeder Gegenstand also, der seine Entstehung ganz oder teilweise der Absicht, etwas ästhetisch Wirksames hervorzubringen, verdankt, fällt unter den Begriff der Kunst. Will man den Begriff der ästhetischen Norm anwenden, so darf man sagen: wer *zum Zweck der Verwirklichung ästhetischer Normen* die vorhandene Wirklichkeit verändert, verfährt in dieser Hinsicht als Künstler.

Naturästhetisches dagegen liegt überall dort vor, wo uns das Wirkliche in seiner natürlichen, das heißt: nicht erst im Hinblick auf einen zu bewirkenden ästhetischen Eindruck veränderten Gestalt ästhetisch befriedigt. Der Eindruck des Schönen, Anmutigen, Erhabenen ist hier gleichsam eine uns durch die Natur erwiesene Gunst. Wir sehen die Wirklichkeit auf ihre ästhetischen Gaben hin an. Dort dagegen wird die Wirklichkeit um eines ästhetischen Ertrages willen umgestaltet.

Hiernach läßt sich in allen Fällen entscheiden, ob Naturästhetisches oder Kunst vorliegt. Ein Garten, der angelegt ist, *damit* er ein anmutiges Bild gewähre, gehört zum Kunstästhetischen. Ein Garten dagegen, der in voller Vernachlässigung daliegt und gerade durch das wilde Durcheinanderwuchern von Gras, Blumen und Sträuchern reizvoll wirkt, ist ein Naturästhetisches. Ein Mädchen, das sich in der Absicht kleidet und

schmückt, damit es dadurch den Eindruck seiner Schönheit erhöhe, verfährt in dieser Beziehung als Künstlerin. Wer dagegen durch die Art, wie er gekleidet ist, gefällt, ohne im mindesten seine Kleidung im Hinblick auf die ästhetische Wirkung ausgewählt zu haben, fällt unter das Naturästhetische. Ein Kind, das durch sein Hüpfen, Spielen, Singen gefällt, ein Redner, der niemals seine Sprache, Mienen, Bewegungen mit Rücksicht auf Schönheitswirkung ausgebildet hat, sind dem Naturästhetischen zuzuzählen. Dagegen gehören der geschulte Tänzer, Sänger, Redner in das Gebiet der Kunst.

2. Manche Ästhetiker behandeln die Ästhetik schlechtweg als Philosophie der Kunst. Das Ästhetische fällt ihnen seinem Wesen nach mit den künstlerischen Hervorbringungen zusammen. Mit der Betrachtung der Kunst wird begonnen; und durch alle Erörterungen der Ästhetik hindurch bleibt der Begriff der Kunst das Beherrschende.

In diesem Falle wird das Naturästhetische entweder einfach bei Seite gelassen (wie dies beispielsweise bei Schelling und Schleiermacher[1] geschieht); oder es wird als Abart, als Seitenentwicklung des Kunstästhetischen behandelt. So ist es bei Konrad Lange. Von ihm wird die Naturschönheit „gewissermaßen" als eine „umgedrehte Kunstschönheit" angesehen. Wir finden, so behauptet er, in der Natur nur solche Formen und Farben schön, die, „mit den denkbar geringsten Veränderungen in die Kunst übersetzt, eine ästhetische Wirkung hervorbringen würden". Was den ästhetischen Genuß an der Natur ausmacht, ist also „gar nicht die Natur, sondern die Kunst, an die man dabei denkt". Naturschönheit ist „verkappte Kunstschönheit". So wird die ästhetische Naturbetrachtung, wie Lange selbst zugeben muß, zu etwas Kompliziertem, Raffiniertem und Seltenem.[2] Die Widerlegung dieser Anschauung ist in der ganzen Grundlegung meiner Ästhetik enthalten. Denn alles, was ich in meinen beiden ersten Bänden über das ästhetische Genießen entwickelt habe, betrifft das Naturästhetische genau so unmittel-

[1] In SCHELLINGS „Philosophie der Kunst" wird die Natur nur als das in Gott bestehende Universum ästhetisch gewürdigt. Die Natur in diesem metaphysischen Sinne sieht er als das absolute Kunstwerk, als das ewig Schöne an (§ 21). Für SCHLEIERMACHER steht es von vornherein fest, daß die Ästhetik als ein Zweig der (allerdings im weitesten Sinn verstandenen) Ethik es nur mit der Kunsttätigkeit als einem Zweig des freien menschlichen Schaffens zu tun haben könne (Vorlesungen über die Ästhetik, S. 47 ff.). Auch für die Philosophie der Marburger Schule hat die Ästhetik nur die Bedeutung einer „Logik der Kunstgestaltung". [2] KONRAD LANGE. Das Wesen der Kunst (Berlin 1901), Bd. 2, S. 349 ff.

bar wie die Kunstwerke. Nirgends drängte sich die Notwendigkeit auf, bei Beschreibung und Umgrenzung des ästhetischen Betrachtens und Genießens von den besonderen Bedingungen der Kunst auszugehen und diese zu dem allein Maßgebenden zu machen. Die beiden ersten Bände sind ein fortlaufender Beweis dafür, daß es eine gemeinsame Grundlage für das ästhetische Natur- und Kunstbetrachten gibt, und daß diese beiden Richtungen als Besonderungen jener gemeinsamen Grundlage anzusehen sind.

Aber auch abgesehen davon erweist sich die Auffassung Langes als unhaltbar. Das tatsächliche ästhetische Erleben beim Naturgenießen widerspricht der Beschreibung, die er davon gibt, auf das entschiedenste. Wenn ich etwa eine Baumgruppe ästhetisch auf mich wirken lasse, so müßte nach Langes Ansicht der Gedanke, wie die Baumgruppe, etwa in Ölfarbe übersetzt, auf mich wirken würde, dabei eine entscheidende Rolle spielen. Von einem solchen vergleichenden Hinblicken auf die Übertragung des Naturgegenstandes in die Kunst zeigt das unbefangene ästhetische Erleben auch nicht eine Spur; geschweige denn daß in solchem „Hinundheroszillieren" des Bewußtseins zwischen dem Naturgegenstande und seiner Übertragung in die Kunst der Kernpunkt des ästhetischen Naturbetrachtens läge. Sobald ich von dem Naturgegenstand mit meiner Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie er in künstlerischer Darstellung erscheinen würde, abgleite, ist es vielmehr mit dem ästhetischen Naturbetrachten zu Ende.

Ich kann mir das Entstehen einer solchen Ansicht, wie die von Konrad Lange vertretene es ist, nur aus einer gewissen gerade in unserer Zeit häufig vorkommenden Verkünstelung der ästhetischen Naturbetrachtung erklären. Wer die Eigenart verschiedener Landschaftsmaler mit feinem Verständnis gleichsam zum Besitz seines Fühlens gemacht hat, kann dazu kommen, daß ihm die eine wirkliche Landschaft, vor der er steht, nach Corot, eine andere nach Leistikow, eine dritte nach Hans Volkmann aussieht. Er hat für die wirkliche Natur kein unbefangenes Auge mehr, sondern schaut sie in den einen oder anderen Künstlertypus hinein. Das ist nicht mehr echte Naturbetrachtung, sondern Abbiegen des Naturbetrachtens nach der Richtung des Kunstbetrachtens hin. Hieraus können sich zweifellos feinschmeckerische Genüsse ergeben. Wer dieses Stück Natur wie einen Ruysdael, ein anderes wie einen Claude Lorrain,

ein drittes wie einen Segantini anschaut und genießt, schattiert seinen Naturgenuß durch Nebenvorstellungen und Nebenstimmungen, die einer feinen künstlerischen Bildung entspringen. Was man aber auch zum Lobe dieser Art des ästhetischen Naturbetrachtens sagen mag: keinesfalls handelt es sich hierbei um das unverfälschte ästhetische Naturgenießen, sondern nur um eine Sonderart verhältnismäßig weniger Menschen, die durch ein fast übermäßiges Leben und Schwelgen in den verschiedenen künstlerischen Typen erzeugt ist.

3. Noch auf eine andere Auffassung von dem Verhältnis der Ästhetik zu den Fragen der Kunst möchte ich den Blick lenken. Man könnte sagen: es sei zweckmäßiger, die wissenschaftliche Behandlung des künstlerischen Schaffens und der Kunst von der Ästhetik gänzlich loszutrennen und einer besonderen Wissenschaft — der Kunstphilosophie oder allgemeinen Kunstwissenschaft — zuzuweisen. Diese Auffassung wird von Max Dessoir vertreten. Nach seiner Ansicht bestehen Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft nebeneinander. Ihre Beziehung sei freilich sehr enger Art: sie seien methodologisch miteinander zu verketten und haben einander in die Hände zu arbeiten.[1]

Dessoir begründet seine Ansicht einmal mit dem Hinweis darauf, daß Naturschönes und Kunstschönes sowohl dem Gegenstande wie auch dem Eindruck nach verschieden sind. Dies ist zweifellos richtig. Allein daraus folgt nur, daß die Ästhetik das Naturbetrachten und das Kunstbetrachten als zwei Gebiete mit besonderen Bedingungen und Erfordernissen zu behandeln und ihnen das ästhetische Verhalten in seiner Allgemeinheit als gemeinsame Grundlage zu geben habe. Und das eben ist der von mir vertretene Standpunkt.

Sodann hebt Dessoir hervor, daß die Kunstwissenschaft sich auch mit den verschiedenen Kulturzusammenhängen, in denen die Kunst steht, zu beschäftigen habe; dies reiche aber über den Rahmen der Ästhetik hinaus. Die Ästhetik könnte von der Kunst nur ein höchst unvollständiges Bild geben. Die allgemeine Kunstwissenschaft dagegen habe naturgemäß die Aufgabe, „der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden". Hierauf ist zu erwidern, daß von der Kunst allerdings außer den rein künstlerischen Wirkungen auch sittliche, religiöse, soziale Anregungen und Bewegungen ausgehen, und daß diese Wir-

[1] Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Stuttgart 1906), S. 4 f.

kungen freilich nicht vollständig innerhalb der Ästhetik gewürdigt werden können. Allein sollte die Ästhetik darum, weil sie vorzugsweise nur das rein Künstlerische an der Kunst ins Auge faßt, überhaupt davon abstehen, die Kunst zu behandeln? Und es folgt dies um so weniger, als der Ästhetik völlig unverwehrt bleibt, auch die sittliche, religiöse, soziale Bedeutung der Kunst in reichlichem Maße mit zu erörtern. So kann in der Ästhetik die Kunst allseitig betrachtet werden, wenn freilich auch dabei die rein künstlerischen Seiten an der Kunst die Hauptsache bilden werden. Eine Ergänzung erwartet die Ästhetik in dieser Hinsicht besonders von der Ethik, Religionsphilosophie, Pädagogik und der Philosophie der Geschichte. Solche Ergänzungen der einen Wissenschaft durch andere kommen allenthalben vor.

4. Wenn ich vorhin das Naturästhetische eine uns durch die Natur erwiesene Gunst nannte, so sollte damit nicht gesagt sein, daß der Betrachter des Naturästhetischen sich nur aufnehmend verhalte, nichts aus Eigenem leiste, ein nur passiver Zuschauer sei. Eine derartige Meinung ist durch die ganze Grundlegung der Ästhetik ausgeschlossen. Vor allem ist an das zu erinnern, was der erste Band von der verwikkelten Arbeit des gefühlserfüllten Schauens und des gliedernden Zusammenfassens auseinandergesetzt hat. Mag es sich um eine gemalte oder eine wirkliche Landschaft handeln: in jedem Falle muß der Betrachter das ganze beziehungsreiche im ersten Band dargelegte Zusammenspiel von Wahrnehmen, Vorstellen, Fühlen (um nur die groben Hauptsachen zu nennen) von sich aus hergeben und herstellen. Auch das Naturästhetische entstammt dem sein Bewußtsein in ästhetische Verfassung bringenden Subjekte. Hieran sei ein für allemal erinnert. Die von Kirchmann mit Recht gerügte Auffassung, als ob das Naturschöne von dem Betrachter unmittelbar vorgefunden würde,[1] wäre ein grobes Verkennen, vor dem der Leser meiner Ästhetik durch die ganze Grundlegung des ersten Bandes geschützt ist.[2]

[1] J. H. v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage (Berlin 1868), Band 2, S. 73.
[2] Völlig abweichend urteilt Edith Landmann-Kalischer. Allen Ernstes versichert sie: die Schönheit wohne objektiv in der äußeren Oberfläche der Dinge, und sie werde durch ein Organ aufgefaßt, das in der Art seiner Funktion den Sinnesorganen ähnlich sei. Landmann-Kalischer macht den Objektivismus der gedankenlosen Kindlichkeit bewußterweise zur Grundlage der Erkenntnistheorie und Ästhetik. Von diesem künstlichen Primitivitätsstandpunkte aus behandelt die Verfasserin das Verhältnis des Naturschönen zur Kunst in ausführlicher Weise (Kunstschönheit als ästhetischer Elementargegenstand; enthalten in dem Werke „Beiträge zur

Aber neben dieser allgemeinen Leistung fallen gegenüber dem Naturästhetischen dem Subjekte auch noch einige besondere Leistungen zu. Das Kunstwerk bietet sich dem Betrachter als einen sich von seiner Umgebung unzweideutig abhebenden Gegenstand dar. Die Grenzen, wo das Kunstwerk aufhört, sind in keinem Falle zweifelhaft. Das Naturästhetische dagegen bietet sich in dem ununterbrochenen Verlaufe des Naturganzen dar. Es will erst in passender Weise aus seiner Umgebung herausgehoben, in möglichst wirkungsvoller Weise abgegrenzt sein. Erst wenn beispielsweise aus der vor mir liegenden Gegend diese Baumgruppe mit der danebenliegenden Kapelle und dem dahinter ragenden Berge herausgeschnitten und zusammengefaßt wird, ergibt sich ein besonders eindrucksvoller ästhetischer Gegenstand. Oder ich stehe auf einem freien Platz mit Menschengedränge. Da entsteht etwa ein komisches Bild, wenn ich aus der Menschenmasse jene drei eifrig aufeinander einsprechenden Juden heraushebe.

Dazu kommt noch etwas anderes. Es gilt oft, über ästhetisch Störendes oder doch Unfruchtbares hinwegzusehen. Ein Eisenbahndamm etwa, eine Telegraphenstange, ein kahler Platz beeinträchtigen die ästhetische Wirkung. In solchem Falle wird der geübte Betrachter diese Stellen des Gesichtsfeldes nicht nur nicht betonen, sondern die Landschaft so ansehen, als ob sie nicht vorhanden wären. In unserer durch die Menschenhände so oft mißhandelten Natur ist ein solches Darüberhinwegsehen sehr oft vonnöten.

Endlich hat man daran zu denken, daß es darauf ankommt, den ästhetisch ergiebigsten Standort für die Betrachtung zu gewinnen. Erst etwa einige Schritte weiter rechts rücken gewisse Linien so zusammen und treten andere so auseinander, daß sich eine gewisse Gruppe von Gestalten in ihrem ganzen Reize zeigt. Der Leser wird sich diese, wie man sieht, nach verschiedenen Seiten gehende Mitarbeit des ästhetischen Betrachters der natürlichen Wirklichkeit ohne Mühe weiter ausmalen können.

In einem späteren Kapitel wird das Betrachten von Kunstwerken in seinen Eigentümlichkeiten zusammenhängend untersucht werden. Dort wird daher schon durch den Gegensatz das Betrachten des Naturästhetischen in seinen Eigentümlichkeiten hervortreten. Ich brauche sonach

Ästhetik und Kunstgeschichte" [Berlin 1910; S. 1—89]). Angesichts der ungeheuren Kluft, die meine grundlegenden Anschauungen von denen der Verfasserin trennt, halte ich eine Auseinandersetzung mit ihren Ansichten für unersprießlich.

hier auf die Besonderheiten, die das ästhetische Betrachten und Genießen gerade des Naturwirklichen an sich hat, nicht näher einzugehen.

5. Was nun die Kunst angeht, so könnte man die Erörterungen über sie damit beginnen, daß man das Hervorgehen der Kunstwerke aus dem Geiste des Künstlers ins Auge faßte, also an die Psychologie des künstlerischen Schaffens heranträte. Gegen die Zulässigkeit eines solchen Anfangs läßt sich nichts einwenden. Es ist durchaus sachgemäß, in der Ästhetik der Kunst von der Untersuchung der seelischen Vorgänge auszugehen, durch die die Kunst erzeugt wird. Indessen zweckmäßiger scheint es mir doch zu sein, mit der normativen oder teleologischen Betrachtung der Kunst den Anfang zu machen; das heißt: sich zunächst über die Frage nach Sinn und Wert der Kunst zu verständigen. Anders verfuhr ich bei Behandlung des ästhetischen Betrachtens. Dort ließ ich, wie sich der Leser vom ersten Bande her erinnert, die rein psychologische Beschreibung und Zergliederung die Grundlage bilden und dann erst die Heraushebung der Normen folgen. Dort lag aber auch die Sache wesentlich anders. Das ästhetische Betrachten ist nicht absichtsvolle Verwirklichung eines vom Betrachter bestimmten Zweckes; es vollzieht sich unwillkürlich im Anschluß an den Gegenstand. Was der Betrachter leistet, ist kein planmäßig ausgeführtes Gebilde. Dort drängte sich daher auch nicht von vornherein die Frage auf, welchen Sinn und Zweck das ästhetische Betrachten habe. Wir konnten diese Frage zurückstellen, um erst später an sie heranzutreten. Die Kunst dagegen ist zweckvoll ausgeübte Tätigkeit, jedes Kunstwerk ist Ausführung eines Planes. Und dazu kommt noch das Weitere, daß das, was aus dieser planvollen Tätigkeit stammt, den Anspruch erhebt, eine zweite, neue Wirklichkeit neben der Natur zu sein. Daher legt sich hier sofort das Bedürfnis nahe, die künstlerische Tätigkeit zu rechtfertigen, nach Zweck und Wert der durch sie hervorgebrachten Gebilde zu fragen.

So will ich denn die Psychologie des künstlerischen Schaffens zurückstellen und zunächst nach Zweck und Wert der Kunst fragen. Die Teleologie der Kunst bilde daher den Inhalt des nächsten Kapitels. Die Darstellungen der Ästhetik lassen hinsichtlich der methodischen Anordnung der teleologischen und psychologischen Behandlung der Kunst in der Regel manches zu wünschen übrig.[1]

[1] Hartmann z. B. beginnt den der Kunst gewidmeten Teil seiner Ästhetik zwar mit der psycho-

Wie in den teleologischen Betrachtungen des ersten Bandes, so ist auch in der hier folgenden Teleologie der Kunst der erfahrungsmäßige, sozusagen anthropologische Standpunkt eingenommen. Die prinzipiellen Wertfragen sind beiseite gelassen. Erst in dem Schlußabschnitt soll der Wert des Ästhetischen in Anknüpfung an die entscheidenden und höchsten Fragen der Werttheorie erwogen werden. Hier dagegen stelle ich mich auf den Standpunkt des durchgebildeten ästhetischen Erlebens, das die Kultur der Gegenwart umfassend und verständnisvoll in sich aufgenommen hat. Und die Frage ist: wie muß aus solchem ausgereiften, kulturerfüllten ästhetischen Erleben heraus über Zweck und Wert der Kunst geurteilt werden?

logischen Beschreibung der Entstehung der Kunst (Philosophie des Schönen, S. 522), aber in den vorhergehenden Abschnitt, der über das Naturschöne handelt, ist die Teleologie der Kunst hineingearbeitet (S. 498 ff.). Ebenso beginnt Dessoir den zweiten, der Kunst gewidmeten Hauptteil seines Werkes mit der Psychologie des künstlerischen Schaffens, aber in dem weit vorausgehenden Kapitel, das die „Prinzipien der Ästhetik" erörtert, spricht er, und sogar an erster Stelle, von dem Zwecke der Kunst (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 60 ff.).

Zweites Kapitel

DER ZWECK DER KUNST

I

KRITIK DES NACHAHMUNGSPRINZIPS

1. Schon durch die geschichtliche Entwicklung, die die Ansichten über Zweck und Sinn der künstlerischen Tätigkeit genommen haben, drängt sich zu allernächst die Frage auf, ob die Kunst in der Nachahmung des Wirklichen bestehe. Platon schon hat das Wesen der Kunst in nachahmender Tätigkeit gesehen. Und wenn Aristoteles auch in den Begriff der Nachahmung etwas darüber Hinausgehendes, nämlich ein gewisses Idealisieren, hineingedacht hat, so ist er ausdrücklich doch bei dem Nachahmungsbegriff stehen geblieben, ohne ihn gemäß dem stillschweigend hineingedachten tieferen Gesichtspunkt umzugestalten. Seitdem ist das Prinzip der Nachahmung immer und immer wieder in der Ästhetik zur Erklärung der Kunst herangezogen worden. Die Kunsttheoretiker des Cinquecento in Italien stehen wie selbstverständlich auf dem Boden der Naturnachahmung.[1] Bodmer und Breitinger bekennen sich zu diesem Grundsatze nicht weniger als Gottsched. Batteux und Diderot sind seine einflußreichen Verkünder, wenn freilich auch jeder in einem besonderen Sinne. Aber auch Mendelssohn und der junge Lessing kommen von dem Nachahmungsprinzipe nicht los. Selbst noch in der allerjüngsten Zeit hat es durch die naturalistische Strömung in den Augen Unzähliger eine über allen Zweifel erhabene Bestätigung erhalten. Ja erst in der naturalistischen Ästhetik wird mit dem Nachahmungsprinzip voller und folgerichtiger Ernst gemacht. Hier wird nicht wie von Aristoteles oder von Johann Elias Schlegel[2] oder von

[1] KARL BIRCH-HIRSCHFELD, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento (Rom 1912), S. 22ff.

[2] J. E. SCHLEGEL hat eine streng methodische, mathematischer Genauigkeit nachstrebende Analyse des Nachahmungsprinzips gegeben (Abhandlung von der Nachahmung; abgedruckt in J. E. SCHLEGELS ästhetischen und dramaturgischen Schriften [Heilbronn 1887], S. 106—160). Über J. E. Schlegel lese man FRIEDRICH BRAITMAIER, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing (Frauenfeld 1888), Bd. 1, S. 264 ff. Dieses Werk enthält viel zur geschichtlichen Entwicklung des Nachahmungsprinzips. Man vergleiche auch den Aufsatz von ERNST BERGMANN, Die antike Nachahmungstheorie in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, 27. Bd. [1911], S. 120 ff.).

Batteux[1] in das Nachahmen zugleich ein das Nachahmen beschränkendes und erhöhendes Prinzip — das Idealisieren — hineingedacht; sondern es ist hier rein und unvermischt das Nachahmen des Wirklichen, wodurch sich ein Kunstwerk als Kunstwerk rechtfertigt.

Es ist in unserem Zusammenhange nicht vonnöten, auf das Nachahmungsprinzip in ausführlicher Widerlegung einzugehen. Wer von den im ersten Bande entwickelten ästhetischen Grundlagen überzeugt ist, muß ohne weiteres zugeben, daß es in der Wirklichkeit zahllose Erscheinungen gibt, die den Bedingungen des ästhetischen Eindrucks nur sehr unvollkommen entsprechen, ja ihnen schnurstracks zuwiderlaufen. Wer die Kunst als Nachahmung des Wirklichen auffaßt, müßte daher geradezu vieles Widerästhetische in die Kunst aufnehmen. Ich erinnere nur an folgendes.

Die ästhetische Wirkung eines Gegenstandes ist an die Bedingung des menschlich-bedeutungsvollen Gehaltes geknüpft. Die Wirklichkeit aber weist Unzähliges auf, was dieser Bedingung nicht entspricht: Nichtssagendes, Läppisches, Abgeschmacktes, Absonderliches, uninteressant Launenhaftes und dergleichen. Wäre die Kunst Nachahmung des Wirklichen, so läge keine Möglichkeit vor, das ganze große Gebiet des Trivialen, Albernen, Nichtigen, Absonderlichen von der Kunst fernzuhalten. So richtig es ist, daß dies alles nicht in die Kunst hineingehört, so wenig kann die Kunst in bloßer Nachahmung des Wirklichen bestehen. Schon der erste Band lehnte auf Grund der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen das Nichtssagende und Allzu-Sonderbare ab (S. 465 ff.).

Etwas Ähnliches muß hinsichtlich der Norm der Beschaulichkeit gesagt werden. Alles, was uns zu Begierde und Entschluß aufregt, was uns zu stofflichen Affekten reizt, ist widerästhetisch. Die Wirklichkeit ist nun aber voll von solchen Fällen. Wäre nun die Kunst wirklich nichts anderes als Nachmachen des Wirklichen, so würde daraus folgen, daß, mag auch ein Gegenstand zu noch so grober, etwa geschlechtlicher Aufregung reizen, er doch ohne Schaden vom Künstler nachgeahmt werden könne. Der erste Band hat die in den Gegenständen liegenden Gefahren für die ästhetische Beschaulichkeit geschildert (S. 515 ff.).

[1] Man vergleiche MANFRED SCHENKER, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland (Leipzig 1909), S. 13, 20 ff.

Auch die Norm der Beschaulichkeit also zwingt zu dem Ausschluß einer Masse von Wirklichem aus der Kunst.
Auch die Norm der organischen Einheit läßt die Nachahmungstheorie als unmöglich erscheinen. Nur wenn der Gegenstand sich als möglichst durchgegliedert darbietet, wirkt er ästhetisch befriedigend. Und da ist nun wiederum zu sagen: in tausendfältigen Störungen machen sich in der Wirklichkeit Hemmungen und Vereitelungen der organischen Einheit geltend. Und wiederum ist hinzuzufügen: wäre die Kunst Nachahmung der Natur, so müßten auch all die zahllosen Dinge und Vorgänge, die das Bedürfnis nach einheitlicher Gliederung nur sehr wenig befriedigen oder ihm geradezu zuwiderlaufen, in die Kunst aufgenommen werden dürfen. Auch die Norm der organischen Einheit also bildet eine Widerlegung der Nachahmungstheorie.
Ebenso könnte die im ersten Bande an erster Stelle genannte Norm — Einheit von Form und Gehalt — zum Zwecke der gleichen Folgerung herangezogen werden. Doch das Angeführte genügt, um zu zeigen, daß durch die hier gelegte Grundlage die Nachahmungstheorie ausgeschlossen ist.
2. Noch von einer anderen Seite aus läßt sich die Nachahmungstheorie als durchaus verkehrt erweisen. Indem man auf die Darstellungsmittel achtet, deren sich die Künste bedienen, zeigt es sich, daß jedes Darstellungsmittel eine Fülle von Umformungen des Wirklichen in sich schließt. So wahr es ist, daß jede Kunst in bestimmten Darstellungsmitteln ihre Gestaltungen schafft, so wahr ist es auch, daß eine jede Kunst das Wirkliche gemäß den jeweiligen Darstellungsmitteln umformt.
In meinen Ästhetischen Zeitfragen (1895) habe ich mich eingehend mit der Widerlegung der Lehre von der Kunst als Nachahmung der Natur beschäftigt. Der damals in Deutschland in Blüte stehende Naturalismus forderte geradezu auf, der zum Teil sogar schreierisch verkündeten Nachahmungstheorie gründlich zu Leibe zu gehen. Heute darf man sich hierüber kürzer fassen. Ich bringe nur einiges von dem dort Ausgeführten in Erinnerung.
Erstlich ist schon darauf zu achten, daß die Kunst, indem sie ihre Gestalten schafft, in den bei weitem meisten Fällen (das heißt: etwa abgesehen von Schauspielkunst, Tanz, Gartenkunst) Lebendiges in Unlebendiges umformt. Gegenüber dem in Ölfarbe dargestellten Fels ist

der wirkliche Fels, trotz seines unorganischen Daseins, etwas Lebendiges, etwas Naturgewachsenes. Weiter ist daran zu erinnern, daß das künstlerische Formen in einem großen Teil der Künste — vor allem an Bildnerei, Malerei und Griffelkünste ist zu denken — die Bewegungen ins Unbewegte umsetzt. Ferner: jede Darstellung ist Oberflächendarstellung; das innere Gefüge wird nicht mitdargestellt; vielmehr tritt die Struktur des Marmors, Erzes, Holzes usw. an die Stelle der Eigenorganisation des Originales, etwa des menschlichen Leibes oder der Gewänder und Waffen. Die Kunst wäre daher, wenn wirklich der Maßstab, an dem sie gemessen werden müßte, lediglich in der Naturnachahmung bestünde, als schlimmste Stümperei anzusehen. Was im besonderen die Malerei betrifft, so ist sie eine Umformung des Wirklichen einmal insofern, als sie die wirklich gesehene Tiefenerstreckung in eine zu der flächenhaften Darstellung hinzu-gesehene Tiefenerstreckung umsetzt. Aber auch die Farben werden vom Maler nicht einfach wiedergegeben. Das Erzeugen farbiger Wirkungen bedeutet ein Umsetzen der Naturfarben-Unterschiede in eine bei aller Ähnlichkeit doch verschiedene Farbenstufenleiter. Noch viel weiter geht diese Farben-Umformung in den Griffelkünsten. Und auch das Absehen des Malers von allen tönenden Äußerungen der sichtbaren Gegenstände darf nicht vergessen werden. Was sodann die Dichtkunst angeht, so gilt es auf den gewaltigen Abstand der wirklichen Dinge von den Phantasiebildern zu achten. Sich diesen Abstand vergegenwärtigen, heißt zugleich: einsehen, welch geradezu ungeheure Umformung der Künstler vornimmt, wenn er Gestalten und Vorgänge dadurch schildert, daß er die Leser an bestimmte Worte bestimmte Phantasieanschauungen knüpfen läßt.[1]

Will man die Nachahmungstheorie, die hiermit schon als genug und übergenug widerlegt erscheint, noch durch weitere Gegengründe bedrängen, so kann man auf die Ton- und Baukunst und das Kunstgewerbe hinweisen. Man gerät in die läppischesten und abgeschmacktesten Annahmen, wenn man Ernst damit macht, die Tongespinste der Musiker und die Liniensysteme in der Baukunst und den Kunstgewerben als Nachahmungen von Naturgebilden ansehen zu wollen. Und auf dem Gebiet der lyrischen Dichtung würde es einem ähnlichen Versuch

[1] Ästhetische Zeitfragen (München 1895), S. 49—54.

nicht besser ergehen. Schon Johann Adolf Schlegel hat die Lyrik (und daneben das Lehrgedicht) als entscheidenden Einwurf gegen Batteux geltend gemacht.[1]

Auch müßte der Vertreter der Nachahmungstheorie folgerichtigerweise die Individualität des Künstlers ausschalten. Von allem anderen abgesehen ist es schon eine psychologische Unmöglichkeit, daß das künstlerische Schaffen rein sachlich, völlig unpersönlich vor sich gehen solle. Soll es überhaupt ein künstlerisches Schaffen geben, so muß es durch und durch individuell getränkt und gefärbt sein. Auch diese beiden Gesichtspunkte finden sich in den Ästhetischen Zeitfragen hervorgehoben.[2]

Es ist um so weniger nötig, die Widerlegung der Nachahmungstheorie ins Feinere zu verfolgen, als von den Ästhetikern schon überaus häufig diese Theorie einer vernichtenden Kritik unterzogen wurde. So beschäftigen sich beispielsweise August Wilhelm Schlegel in den Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst[3] und Schleiermacher in seinen Vorlesungen über die Ästhetik mit dem Nachweise der Unhaltbarkeit der Nachahmungstheorie.[4] Treffende Bemerkungen gegen diese Theorie findet man auch bei Hartmann,[5] Dessoir[6] und vielen anderen. Dagegen ist Fechner im Grunde ein Vertreter der Nachahmungstheorie. Ihm gilt die treue Nachahmung der Natur als oberstes Kunstgesetz.[7]

3. Doch darf man den Nachahmungsgrundsatz nicht als gänzlich wahrheitslos hinstellen.

Schon im ersten Bande (S. 309, 549) war von der Illusion der Wirklichkeit die Rede, die allem Ästhetischen zukommt. Auch von jedem Kunstwerk gilt die Forderung, daß es den Eindruck einer lebenskräftigen, bestandfähigen Wirklichkeit machen müsse. Sei die im Kunstwerk dargestellte Welt noch so erdentrückt, noch so romantisch und

[1] Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik, Bd. 1, S. 301 f. Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, S. 94 f.
[2] Ästhetische Zeitfragen, S. 59 ff. und S. 73 f. [3] A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst (Heilbronn 1884), Bd. 1, S. 94 ff. „Man sieht nicht ein, da die Natur schon vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweites jenem ganz ähnliches Exemplar von ihr in der Kunst zustande zu bringen, das für die Befriedigung unsers Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genusses" (S 94). „Durch bloßes Nachahmen, Kopieren wird man doch immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen, die Kunst muß also etwas anderes wollen, um diesen Nachteil zu vergüten" (S. 101). Ebenso hat Grillparzer (Ausgabe in 20 Bd., Cotta; 15. Bd., S. 18 f.) der Nachahmungstheorie eine Widerlegung gewidmet.
[4] Schleiermacher, Vorlesungen über die Ästhetik, S. 25 ff. [5] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 525 f. [6] Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 61 f. [7] Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Ästhetik (1876), Bd. 2, S. 51.

verzaubert: es muß ihr doch der Schein der Lebensfähigkeit anhaften. Auch den tollsten Phantastereien gegenüber müssen wir das Gefühl haben, daß sie in sich möglich sind. Den Beschauer des Kunstwerkes muß, wie Grillparzer sagt,[1] „dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie bei Betrachtung der Natur“.

Soll nun dieser Eindruck der Daseinsfähigkeit von dem Künstler erzeugt werden, so wird in jedem Falle zwischen der Welt des Kunstwerkes und der wirklichen Welt ein fühlbarer Zusammenhang bestehen müssen. Selbst aus der phantastischesten Darstellung müssen uns noch immer — bei allen tief- und weitgreifenden Abweichungen — die Tatsächlichkeiten und Gesetzlichkeiten der uns umgebenden Welt ansprechen. Es gilt also ganz allgemein der Satz, daß der Künstler die äußere und innere Welt fein und ausgiebig erlebt und beobachtet haben muß, daß er nur dann, wenn er Auge und Ohr, Gemüt und Phantasie an dem Reichtum der Welt genährt hat, seinen Darstellungen äußere und innere Glaublichkeit zu geben vermag. Auch wo es sich um einen Becher oder einen Teppich handelt, ist dieser Satz gültig: Schulung des Auges an den Formen der Natur und tausendfach unwillkürlich geübte stimmungssymbolische Beseelung der Formen muß vorangegangen sein. Nicht auf Nachahmung der Wirklichkeit also kommt es an, sondern darauf, daß die künstlerische Tätigkeit durch das vorausgegangene äußere wie innere Erleben der Wirklichkeit befruchtet werde. Die Wirklichkeitserfahrungen gehen inhaltgebend und richtungbestimmend in das künstlerische Schaffen ein.[2]

In welchem Grade und Sinne nun freilich diese Befruchtung stattfindet: dies hängt von dem Kunstzweig und dem Stil ab. In der Tonkunst ist die Befruchtung durch die Wirklichkeitserlebnisse nicht von derselben Tragweite wie in der Lyrik oder gar im Drama. Der Wirklichkeitsstil wird in anderem Sinne durch die Beobachtungen des Natürlich-Wirklichen bestimmt als der Steigerungsstil, das individualisierende Verfahren in einem anderen Sinne als das typisierende.[3] Doch hierauf ein-

[1] Grillparzer, Ausgabe (Cotta) in 20 Bd., 15. Bd., S. 61. Grillparzer gründet hierauf den eigentlichen Sinn der Naturnachahmung. [2] Friedrich Vischer gebraucht, um den in der Theorie von der Naturnachahmung liegenden guten Sinn zu bezeichnen, den vortrefflichen Ausdruck, daß das Naturschöne und die Phantasie in dem Verhältnis „des gegenseitigen Korrektivs“ zueinander stehen (Ästhetik § 513). [3] Der Wirklichkeitsstil steht dem Nachahmen näher als der Steigerungsstil; das Gleiche gilt von dem individualisierenden Stil im Gegensatz zum typisierenden. Aber ich möchte nicht, wie Ernst Elster tut, geradezu von einem Nachahmungsstil (im

zugehen, ist hier nicht der Ort. Bei verschiedenen Gelegenheiten wird die Psychologie des künstlerischen Schaffens die Abhängigkeit des Künstlers von dem Wirklichkeitserleben ins Auge zu fassen haben.

II

DIE KUNST ALS VOLLENDUNG DES ÄSTHETISCHEN SCHEINES

4. Wenn das ästhetisch Wirksame auf der Befriedigung bestimmter Bedürfnisse oder — anders ausgedrückt — der allgemeinen ästhetischen Normen beruht, so kann die Kunst ihr Dasein nur dann als gerechtfertigt ansehen, wenn sie die ästhetischen Bedürfnisse oder Normen in vollkommenerer Weise als die natürliche Wirklichkeit befriedigt. Und diese Rechtfertigung würde an schlagender Kraft gewinnen, wenn zugleich einleuchtend gemacht werden könnte, daß die Kunst die ästhetischen Normen in so vollkommener Weise, wie dies menschlich überhaupt möglich ist, zur Erfüllung bringt. Die Kunst als vollendete Verwirklicherin der ästhetischen Normen: dies ist der Gedanke, den es zu durchdenken gilt. Tut man dies, dann erhält man eine erschöpfende Teleologie der Kunst.

Wollte jemand zu Beginn der Ästhetik den Satz aufstellen, daß die Kunst ihren Zweck in der vollkommenen Erfüllung der ästhetischen Normen habe, so wäre dies nicht viel mehr als eine nichtssagende Tautologie. Ganz anders in unserem Zusammenhange: die ästhetischen Normen stellen für uns einen scharfbestimmten Inhalt dar; so besitzt auch jener Satz einen durch genaue Bestimmtheit gekennzeichneten Sinn.

5. Soll Zweck und Sinn der Kunst gesucht werden, so wird dabei vor allem auf die Bedeutung der sinnlichen Darstellungsmittel zu achten sein. Mit dem sinnlichen Darstellungsmittel steht und fällt die Kunst. Künstlerisches Schaffen ist eo ipso eine in einem sinnlichen Darstellungsmittel sich vollziehende Tätigkeit. Der Zweck der Kunst muß sich daher wesentlich an das sinnliche Darstellungsmittel knüpfen. Unmöglich kann der Zweck der Kunst in etwas bestehen, was mit der Bedeutung der sinnlichen Darstellungsmittel in keinem oder in nur

Gegensatze zu dem Stil des Freischaffens) sprechen (Prinzipien der Literaturwissenschaft, 2. Bd. [1911], S. 23 ff.). Denn auch die dem Nachahmen am nächsten stehenden Kunstwerke sind eben doch nur dadurch Kunstwerke, daß sie nicht nachahmen, sondern die Wirklichkeit umformen.

losem Zusammenhange steht. Ich brauche übrigens das Wort „sinnlich“ nicht immer ausdrücklich hinzuzufügen, da es ja andere als sinnliche Darstellungsmittel für die Kunst nicht gibt. Weist man darauf hin, daß der Dichter nicht nur in den sprachlichen Lauten, sondern auch in der Phantasieanschauung sein Darstellungsmittel habe, so ist zu erwidern, daß ja auch die Phantasiesinnlichkeit unter den Begriff der Sinnlichkeit fällt.

Nun ist weiter die in dem Darstellungsmittel liegende Doppelseitigkeit ins Auge zu fassen. An diese dem Darstellungsmittel wesentliche Eigentümlichkeit knüpft sich der nächste Zweck der Kunst. Um diese Doppelseitigkeit darzulegen, sehe ich von Baukunst und Kunstgewerbe, die hierin eine besondere Stellung einnehmen, zunächst ab. Es ist übrigens etwas allgemein Bekanntes, was ich mit dem Ausdruck „Doppelseitigkeit“ meine. Nur bringt man sich die für unsere Frage grundlegende Natur dieser allbekannten Tatsache selten zu Bewußtsein.

Unmittelbar ist das Darstellungsmittel bearbeiteter, geprägter Stoff, zugleich aber bedeutet dieser geformte Stoff einen davon wesentlich verschiedenen Gegenstand — eben den dargestellten Gegenstand. Die auf die Leinwand gestrichenen Ölfarbenlagen bedeuten etwa Bäume; diese Folge von Geigenklängen bedeutet Gefühle der Sehnsucht; diese Wortgebilde und die sich daran knüpfenden Formungen der Phantasie des Lesers bedeuten die Kämpfe der Helden vor Troja. Das Darstellungsmittel hat ein gänzlich anderes sinnliches Dasein, als es dem dargestellten Gegenstand eigentümlich ist. Die Bäume bestehen nicht aus Ölfarbe, die Gefühle der Sehnsucht haben nicht das Dasein von Geigenklängen. So nimmt also der Gegenstand in dem Darstellungsmittel ein Dasein an, das mit seiner ihm eigentümlichen Daseinsweise in vollem Widerspruche steht. Der Gegenstand kann in Wirklichkeit niemals die Art des sinnlichen Daseins haben, wie sie das Darstellungsmittel aufweist. Einen marmornen Menschen gibt es nicht. Mit einem Worte: der dargestellte Gegenstand ist als bloße Scheinwirklichkeit vorhanden. Mit dieser einfachen Einsicht ist die Grundlage für den allernächsten Zweck der Kunst gewonnen.

Ist nämlich der im Kunstwerk dargestellte Gegenstand eine bloße Scheinwirklichkeit, so ist damit eine Steigerung des scheinhaften Charakters, der allem Ästhetischen, auch dem Naturästhetischen,

anhaftet, ausgesprochen. Der erste Band hat dargetan, daß alles Ästhetische, auch das Naturästhetische, eine Scheinwelt ist. Jetzt zeigt sich, daß das Kunstästhetische dies noch in einem besonderen Sinne ist. Zu dem allgemeinen Scheincharakter des Schönen tritt hier noch der Kunstschein. Schon die wirkliche Landschaft wird mir, wenn ich sie ästhetisch betrachte, zum Bilde. Dieser bildhafte Charakter steigert sich, wenn mir dieselbe Landschaft als gemalt gegenübertritt. Denn im Gemälde handelt es sich eben nicht um die wirkliche Landschaft, sondern nur um den durch völlig andersartigen sinnlichen Stoff erzeugten subjektiven Eindruck der Landschaft.

Auf diese Steigerung der allgemeinen ästhetischen Schein- oder Bildhaftigkeit zum Kunstschein wies schon der erste Band bei Betrachtung der dritten ästhetischen Norm hin (S. 547 f.) In der Tat, was hier vorliegt, ist eine Herstellung von Bedingungen, durch die die Erfüllung der dritten ästhetischen Norm in hohem Grade begünstigt wird. Durch den Kunstschein wird der ästhetische Betrachter weit zuverlässiger, gesicherter und reiner in die Gemütsverfassung der Willen- und Stofflosigkeit gebracht. Die Kunst verwirklicht diese ästhetische Grundforderung so vollkommen, als es menschlich überhaupt möglich ist.

Man stelle sich nur etwa vor, wie der Scheincharakter des Ästhetischen in der natürlichen Wirklichkeit durch tausendfältige Umstände bedroht wird. Unzählige Male liegt die Sache so, daß von irgendeinem Anblick eine ästhetische Wirkung auf uns wohl ausgehen könnte, daß diese aber verhindert wird, weil wir durch Hoffen oder Fürchten, Lieben oder Hassen, durch unsere Vorsätze und Pläne mit der Wirklichkeit des Gegenstandes verwickelt sind. Wir sind durch unsere Lebensinteressen und Schicksale, durch unsere Herzensangelegenheiten und Liebhabereien so vielfältig in die Wirklichkeit hineingeflochten, daß dem reinen ästhetischen Eindruck, den dieses oder jenes Stück Wirklichkeit auf uns machen könnte, nur zu leicht Gefahr droht. Und da kommt denn eben der Kunstschein zu Hilfe. Indem der Künstler seine Gegenstände in völlig andersartigen Darstellungsmitteln zur Gestaltung bringt und sie so in einen bloß subjektiven Eindruck verwandelt, der einem ganz andersartigen Stoff anhängt, setzt er den Betrachter in die Lage, die Forderung der Willen- und Stofflosigkeit, der uninteressanten Beschaulichkeit weit ungestörter und reiner zu erfüllen,

als dies gegenüber der natürlichen Wirklichkeit tunlich ist. Durch den Kunstschein allererst wird die möglichst vollkommene Erfüllung der dritten Grundnorm, der willen- und stofflosen Beschaulichkeit gewährleistet.

Aber auch wo keine besonderen Umstände vorliegen, die den ästhetischen Scheincharakter bedrohen, bildet schon die natürliche Wirklichkeit als solche eine Erschwerung für das Zustandekommen des ästhetischen Scheines. Schon die allgemeine Tatsache allein, daß im Reiche der natürlichen Wirklichkeit der schöne Gegenstand geradezu das vollwirkliche Ding ist, macht es dem Betrachter verhältnismäßig schwer, von der voll-lebendigen Wirklichkeit abzusehen und das wahrhaft wirkliche Ding in ein bloßes Bild- und Scheindasein umzuwandeln. Ganz anders gegenüber der Kunst. Hier ist der ästhetische Gegenstand nicht das wirkliche, stoffliche Ding, sondern ein bloßes Scheinding: der geformte Marmor wird nicht als stoffliches Ding betrachtet, sondern so angesehen, als ob er Herakles oder Goethe wäre. Die „sinnliche Materialität", wie Hegel sich ausdrückt, ist „vertilgt".[1] So kommt also das Kunstwerk jenem Absehen von der vollen Wirklichkeit, dem Herabsetzen des Wirklichkeitsgefühls, wie ich mich im ersten Bande auch ausdrückte, in hohem Grade entgegen. Der Künstler arbeitet allein schon dadurch, daß er seine Gegenstände in einem andersartigen Medium gestaltet, der Erfüllung der dritten Norm in entscheidendem Maße vor. Man denke nur an die Stofflosigkeit im besonderen. Das ästhetische Sehen läßt die Assoziation des ausfüllenden Stoffes beiseite, richtet sich rein auf die Form als solche, ist oberflächenhaftes Sehen. Diese Arbeit wird dem Sehen ungemein erleichtert, wenn, wie dies im Kunstwerk der Fall ist, der ausfüllende Stoff mit dem natürlichen Dasein des dargestellten Gegenstandes nichts zu tun hat und der dargestellte Gegenstand in der Tat nur in der Form des im übrigen ganz andersartigen stofflichen Dinges besteht.[2] Dem natürlich Wirklichen gegenüber ist diese Arbeit eine viel schwierigere Leistung.

[1] Hegel feiert diesen „durch den Geist produzierten Schein" (das ist eben den Kunstschein) als das „Wunder der Idealität" gegenüber der „prosaischen Realität" des natürlichen Daseins. Das Äußere und Sinnliche der „ganzen Materiatur" sei durch die „ganz formelle Idealität des Kunstwerkes" (das ist: durch den Kunstschein) im Innersten verwandelt (Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 204 f.). [2] Auf die Psychologie des Betrachtens von Kunstwerken einzugehen, ist hier nicht der Ort. Dies soll an späterer Stelle, im 11. Kapitel, geschehen.

Diese Einsicht in den Wert des Kunstscheines für die Erfüllung der Norm der Willen- und Stofflosigkeit ist der Grundstein in der Teleologie der Kunst. Und diese Einsicht wurde gewonnen, indem wir fragten, was das Darstellungsmittel seinem grundlegenden Wesen nach für die Kunst bedeute.

Noch ist auf die Sonderstellung zu achten, die, wie in so vielen Beziehungen, so auch hinsichtlich des Kunstscheins, die Gebrauchskünste — Baukunst und Kunstgewerbe — einnehmen. Hier nämlich ist jene Doppelseitigkeit des Darstellungsmittels nicht vorhanden. Das geformte Ding und der dargestellte Gegenstand fallen hier zusammen. In der Bildnerei will das geformte Stück Erz etwa Bismarck sein. Der Leuchter, die Kirche dagegen wollen nichts anderes sein, als was sie stofflich sind; das Ding, das sie sind, stellen sie auch dar. Nur ein anderer Ausdruck dafür ist, daß hier das Kunstwerk zugleich Gebrauchsgegenstand ist. Auf diese beiden Künste findet sonach der Begriff des Kunstscheins keine Anwendung. Nur die allgemeine ästhetische Scheinhaftigkeit, die auch dem Naturästhetischen anhaftet, kommt den Gebilden der Gebrauchskünste zu. Demnach besteht die soeben hervorgehobene größere Schwierigkeit, mit der beim Naturästhetischen die Auffassung des Wahrgenommenen im Sinne des Wahrnehmungsscheines verknüpft ist, auch für die Gebrauchskunstwerke.[1]

Man sieht: für die Gebrauchskünste entfällt der sich im Begriffe des Kunstscheines zusammenfassende Zweck der Kunst. Wir haben zu sehen, ob die weiteren Gesichtspunkte, die sich für die Rechtfertigung der Kunst darbieten, auf die Gebrauchskünste passen werden.

III

DIE KUNST ALS UNGEHEMMTE VERWIRKLICHUNG DER ÄSTHETISCHEN NORMEN

6. Über Wesen und Zweck der Kunst ist schon überaus viel Geistvolles und Tiefdringendes gesagt worden. Metaphysiker und Dichter, Denker und Träumer haben gewetteifert, um das Geheimnis der Kunst zu ergründen und auszusprechen. Nicht nur die Tiefen der Menschlichkeit,

[1] Hierauf weist Hartmann nachdrücklich hin. Er pflegt dafür die Wendung zu gebrauchen, daß der Beschauer den ästhetischen Schein von der Realität des Bauwerks u. dgl. erst in seiner subjektiven Auffassung ablösen muß (Philosophie des Schönen, S. 601, 602, 609, 610).

sondern auch die Urgründe des Absoluten und Göttlichen wurden in Bewegung gesetzt, um dem Sinne der Kunst erschöpfenden Ausdruck zu geben. In den seltensten Fällen aber wird dabei jener soeben dargelegte grundlegende Gesichtspunkt hervorgekehrt, daß schon an und für sich das in dem Medium eines Darstellungsmittels sich vollziehende Gestalten einen wesentlichen Zweck der Kunst in sich schließt. Mit anderen Worten: die einfache triviale Tatsache des Kunstscheines pflegt in ihrer weittragenden Bedeutung nicht gewürdigt zu werden. Soll die Kunst in ihrem Zweck und Wert begriffen werden, so ist nichts dringender, als darauf hinzuweisen, welch ungeheuren Vorsprung die Kunst vor dem Naturästhetischen schon dadurch allein gewinnt, daß sie vermöge der einfachen Tatsache des Kunstscheins die kontemplative, willen- und stofflose Haltung des Betrachtens in hohem Grade sichert und erleichtert. Zu den Wenigen, die diesen Gesichtspunkt geltend machen, gehören Eduard von Hartmann und Theodor Lipps.[1]

Auch ihren Fortgang muß die Teleologie der Kunst von der trivialen Tatsache aus nehmen, daß das künstlerische Gestalten sich in einem im Vergleich mit dem dargestellten Gegenstande andersartigen Darstellungsmittel vollzieht. Mit dieser Tatsache ist eine weitgehende Freiheit des künstlerischen Gestaltens gegeben, und mit dieser Freiheit wiederum ist die Möglichkeit geschaffen, daß die Verwirklichung der ästhetischen Normen sich von den Unvollkommenheiten freizuhalten vermag, die ihr in der natürlichen Wirklichkeit in überreichem Maße anhaften. Zwar ist das künstlerische Gestalten an die Natur des jeweiligen Darstellungsmittels gebunden und daher keineswegs einer schrankenlosen Freiheit fähig. Allein die dem künstlerischen Schaffen aus der Natur des Marmors, des Holzes, der Ölfarbe usw. erwachsenden Schranken liegen nach einer ganz anderen Richtung hin als die Unvollkommenheiten, die sich aus der natürlichen Wirklichkeit für die Erfüllung der ästhetischen Normen ergeben. So sehr daher der Künstler auch an die Bedingungen und Schranken des sinnlichen Stoffes, in dem er prägt und

[1] Hartmann Philosophie des Schönen, S. 13 ff., 498 f. Hartmann weist auch mit Recht auf Schiller hin. Am Schluß seines Aufsatzes „Über das Erhabene" hebt Schiller den Vorzug, den die Kunst als Scheindasein vor dem Naturästhetischen voraus habe, mit voller Klarheit hervor. — Theodor Lipps, Ästhetik, Bd. 2, S. 57 ff. Lipps sagt: die Natur kann ich rein ästhetisch betrachten; das Kunstwerk betrachte ich natürlicherweise so, weil es eben Kunstwerk ist; das ästhetische Betrachten des Kunstwerkes ist reinerer, sicherer, gewisserer Art (S. 59 f.).

vollkommenerer Weise befriedigt, als dies von der natürlichen Wirklichkeit im Durchschnitt erwartet werden kann. Hegel hat in seiner Weise hierauf ein scharfes Licht geworfen.[1]

Auch die Gebrauchskünste fallen, wenn ihnen auch der Begriff des Kunstscheines fehlt, unter diesen Gesichtspunkt. Wenn der Künstler eine Kirche oder ein Landhaus, eine Lampe oder einen Stuhl zu gestalten hat, so ist seiner Phantasie bei aller Gebundenheit durch den Gebrauchszweck doch soviel freier Spielraum gelassen, daß er genau so wie der Maler oder Dichter dem, was er in der Formensprache dem Betrachter sagen will, einen vollkommenen deutlichen Ausdruck zu geben vermag.

Ich fasse weiter die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen ins Auge. Hiermit stehe ich bei einem der am häufigsten zur Rechtfertigung der Kunst geltend gemachten Punkte. Schon unzählige Male wurde darauf hingewiesen, wie voll der natürliche Lauf der Dinge von Trivialem und Nichtigem, von läppischen Zufällen und sinnlosen Feindseligkeiten ist. Irgendein Großes tritt in die Erscheinung: da schiebt sich des Leibes Notdurft in stimmung-vernichtender Weise dazwischen. Eine zarte seelische Entwicklung hebt an: da tappt nüchterne Alltäglichkeit oder stumpfsinnige Mittelmäßigkeit hinein, und die Einheit der Entwicklung ist befleckt oder zerrissen. Hierüber bedarf es keiner weiteren Worte.

Das Kunstwerk steht außerhalb aller dieser schäbigen Abhängigkeiten, außerhalb aller dieser Stümperhaftigkeiten des natürlichen Daseins. Indem der Künstler seine Natur- und Menschengebilde in dem Element des Kunstscheines gestaltet, ist er in der Lage, alles, was er ihnen als Seele und Geist geben will, ungehemmt und vollentwickelt zur Ausgestaltung zu bringen. Friedrich Vischer sagt: die Gebilde der Natur „werden von allen Seiten gestoßen, gerieben, belastet, verdeckt, beschmutzt".[2] Alles, was unsere großen Denker und Dichter zum Preise der Kunst gesagt haben, enthält mehr oder weniger ausdrücklich den Gedanken in sich, daß gegenüber den zahllosen Gestörtheiten der natürlichen Wirklichkeit die Kunst eine Welt von bei weitem gesteigerter Bedeutsamkeit offenbart. Hegel drückt dies einmal so aus, daß die

[1] Hegel hebt hervor, wie durch den natürlichen menschlichen Leib die Seele nur in mangelhafter Weise hindurchscheine, wie das „geistige Individuum" in seiner „unmittelbaren Wirklichkeit" nur „fragmentarisch", nicht als „konzentrierter Einheitspunkt" zutage trete (Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 185 f.). [2] Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunst (Stuttgart 1898), S. 205; ähnlich in seiner „Ästhetik" § 379.

schafft, gebunden ist, so hat er doch hinsichtlich der Erfüllbarkeit der ästhetischen Normen eine Freiheit von ungeheurem Spielraum. Vermöge dieser Freiheit ist er in der glücklichen Lage, sämtlichen ästhetischen Normen eine weit befriedigendere Erfüllung zu geben, als dies der natürlichen Wirklichkeit möglich ist. Ich gehe zu diesem Zwecke die Reihe der allgemeinen ästhetischen Normen durch.

7. Zuerst haben wir an die Einheit von Form und Gehalt oder — psychologisch gesprochen — an das gefühlsbeseelte Schauen zu denken.[1] Wie oft ist in der natürlichen Wirklichkeit das Innere nur flüchtig und kümmerlich in das Äußere herausgebildet! Es fehlt, was die Menschen anlangt, überaus häufig an Zeit, Interesse oder Kraft, die seelischen Regungen vollständig und deutlich sinnlich hervortreten zu lassen. Und was die Natur betrifft, so weiß jedermann, wie unvollkommen oft die Naturdinge — man denke an langweilige, kümmerliche Landschaften — für die stimmungssymbolische Beseelung angelegt sind. Der Künstler dagegen läßt, indem er das Seelische ins Sinnliche herausgestaltet, es sich angelegen sein, dies so vollkommen wie möglich zu tun. Und in der Freiheit seines Gestaltens ist er auch in der Lage, dieser seiner Absicht vollständig Genüge zu leisten. So kommt denn in dem Kunstwerk das Seelische zart und kräftig, durchsichtig und allseitig zu sinnlicher Offenbarung. Oder psychologisch ausgedrückt: durch das Kunstwerk wird im Betrachter das gefühlserfüllte Schauen weit reiner, kräftiger, allseitiger entwickelt, als es im Durchschnitt durch die natürliche Wirklichkeit geschieht. Der Künstler verfolgt — bewußt oder unbewußt — den Zweck, im Betrachter Schauen und Fühlen zu möglichst entwickelter Einheit zu bringen. Die Kunstwerke zeigen also die erste ästhetische Norm in

[1] Ein für allemal sei hier folgendes bemerkt. Ich weiß sehr wohl, daß gegen die Einfühlungs-Ästhetik seit Erscheinen meines ersten Bandes von beachtenswerten Seiten verschiedene kritische Bedenken erhoben worden sind. Allein ich kann mich mit ihnen in diesem Schlußbande (und das Gleiche galt schon hinsichtlich des zweiten Bandes) unmöglich auseinandersetzen. Ich würde sonst gänzlich aus dem Zusammenhang des Fortschreitens herausfallen. Sollte der erste Band eine zweite Auflage erleben, so würde ich mich dort mit den Kritikern der Einfühlungstheorie (VICTOR BASCH, DESSOIR, M. GEIGER, CHARLES LALO, THEODOR MEYER, ANTONIN PRANDTL u. a.) zu beschäftigen haben. Manchen Kritikern gegenüber würde ich freilich zu sagen haben, daß ich mich durch das, was sie vorbringen, schon darum nicht getroffen fühle, weil sie ihre Widerlegungen gegen eine so grobe Gestalt der Einfühlungstheorie richten, wie sie mir niemals in den Sinn gekommen ist. So fällt beispielsweise die von THEODOR MEYER (Kritik der Einfühlungstheorie; in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 7, S. 529 ff.) bekämpfte Einfühlungstheorie zum größten Teil außerhalb dessen, was mir als Einfühlungstheorie gilt.

schafft, gebunden ist, so hat er doch hinsichtlich der Erfüllbarkeit der ästhetischen Normen eine Freiheit von ungeheurem Spielraum. Vermöge dieser Freiheit ist er in der glücklichen Lage, sämtlichen ästhetischen Normen eine weit befriedigendere Erfüllung zu geben, als dies der natürlichen Wirklichkeit möglich ist. Ich gehe zu diesem Zwecke die Reihe der allgemeinen ästhetischen Normen durch.

7. Zuerst haben wir an die Einheit von Form und Gehalt oder — psychologisch gesprochen — an das gefühlsbeseelte Schauen zu denken.[1] Wie oft ist in der natürlichen Wirklichkeit das Innere nur flüchtig und kümmerlich in das Äußere herausgebildet! Es fehlt, was die Menschen anlangt, überaus häufig an Zeit, Interesse oder Kraft, die seelischen Regungen vollständig und deutlich sinnlich hervortreten zu lassen. Und was die Natur betrifft, so weiß jedermann, wie unvollkommen oft die Naturdinge — man denke an langweilige, kümmerliche Landschaften — für die stimmungssymbolische Beseelung angelegt sind. Der Künstler dagegen läßt, indem er das Seelische ins Sinnliche herausgestaltet, es sich angelegen sein, dies so vollkommen wie möglich zu tun. Und in der Freiheit seines Gestaltens ist er auch in der Lage, dieser seiner Absicht vollständig Genüge zu leisten. So kommt denn in dem Kunstwerk das Seelische zart und kräftig, durchsichtig und allseitig zu sinnlicher Offenbarung. Oder psychologisch ausgedrückt: durch das Kunstwerk wird im Betrachter das gefühlserfüllte Schauen weit reiner, kräftiger, allseitiger entwickelt, als es im Durchschnitt durch die natürliche Wirklichkeit geschieht. Der Künstler verfolgt — bewußt oder unbewußt — den Zweck, im Betrachter Schauen und Fühlen zu möglichst entwickelter Einheit zu bringen. Die Kunstwerke zeigen also die erste ästhetische Norm in

[1] Ein für allemal sei hier folgendes bemerkt. Ich weiß sehr wohl, daß gegen die Einfühlungs-Ästhetik seit Erscheinen meines ersten Bandes von beachtenswerten Seiten verschiedene kritische Bedenken erhoben worden sind. Allein ich kann mich mit ihnen in diesem Schlußbande (und das Gleiche galt schon hinsichtlich des zweiten Bandes) unmöglich auseinandersetzen. Ich würde sonst gänzlich aus dem Zusammenhang des Fortschreitens herausfallen. Sollte der erste Band eine zweite Auflage erleben, so würde ich mich dort mit den Kritikern der Einfühlungstheorie (Victor Basch, Dessoir, M. Geiger, Charles Lalo, Theodor Meyer, Antonin Prandtl u. a.) zu beschäftigen haben. Manchen Kritikern gegenüber würde ich freilich zu sagen haben, daß ich mich durch das, was sie vorbringen, schon darum nicht getroffen fühle, weil sie ihre Widerlegungen gegen eine so grobe Gestalt der Einfühlungstheorie richten, wie sie mir niemals in den Sinn gekommen ist. So fällt beispielsweise die von Theodor Meyer (Kritik der Einfühlungstheorie; in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 7, S. 529 ff.) bekämpfte Einfühlungstheorie zum größten Teil außerhalb dessen, was mir als Einfühlungstheorie gilt.

Ganzen zusammenbringen. Wie häufig liegt die Gliederung der Landschaft mit Fabrikschloten, Mietskasernen, Riesenhotels, Bahnhöfen im Kriege![1] Oder um an eine überaus oft vorkommende Besonderheit zu erinnern, die Art, wie wir unsere Kleider tragen, wie sie sich legen und fallen, kommt in unzähligen Fällen dem Gliederungsbedürfnis des Auges nicht nur nicht entgegen, sondern spottet geradezu seiner. Der Künstler umgekehrt legt alles darauf an, seinem Werke eine dem jeweiligen Gehalt entsprechende vollkommene Durchgliederung zu geben. Er kommt dem Bedürfnis des Betrachters nach Scheidung und Zusammenfassung, nach möglichst reicher Mannigfaltigkeit in möglichst klarer Einheit mit Überlegung und Können entgegen. Und auch dies gilt von den Gebrauchskünsten nicht weniger als von den reinen Künsten. In den Formen einer Schale kann das Auge nicht weniger schwelgen als in denen einer Landschaft von Claude Lorrain.

Hier mag die Bemerkung gestattet sein, daß durch diese Darlegungen deutlich wird, einen wie fruchtbaren Leitfaden die vier Normen für das Durcharbeiten unserer Frage bieten. Ich erblicke darin eine praktische Probe auf die Richtigkeit jener ästhetischen Normen.

8. Was sich uns als Zweck der Kunst bis jetzt ergeben hat, läßt sich in zwei Sätzen aussprechen. Erstlich: durch die Kunst wird der allgemeine ästhetische Schein zum Kunstschein gesteigert; hierdurch wird der Norm der Willen- und Stofflosigkeit in einem Grade Genüge geleistet, wie dies durch die natürliche Wirklichkeit nicht geschehen kann. Zweitens: durch den Kunstschein ist eine Freiheit des künstlerischen Gestaltens ermöglicht, die sämtlichen ästhetischen Normen eine Verwirklichung zu geben vermag, die sich von den überaus zahlreichen Störungen freihält, denen das Naturästhetische beständig ausgesetzt ist. An diesem zweiten Vorzug nehmen auch die Gebrauchskünste teil, wiewohl bei ihnen strenggenommen von Kunstschein nicht die Rede sein kann.

Es kommt also in der hervorgehobenen zweiten Beziehung auf die Freiheit des künstlerischen Gestaltens an. Hieran knüpft sich die weitere

[1] Eine der empörendsten Mißhandlungen der Natur weist die Umgebung des kleinen Sees von St. Moritz im Oberengadin auf. Es bildet keinen Ruhmestitel des Kantons Graubünden, daß eine so brutale Vernichtung feierlichster Naturschönheiten durch die protzigen Unternehmungen von Hotelspekulanten möglich war. Oder ich erinnere mich an die Verhunzung, die der festliche Eingang in das Höhlensteintal bei Toblach durch eine Menge trivialster Hotelkästen erfahren hat.

Frage: welches ist die seelische Betätigung, in der sich die Freiheit des künstlerischen Schaffens äußert? Welche Seiten des Seelenlebens kommen hierbei in Frage? Welches ist der psychologische Ausdruck für diese Art des Gestaltens? Es wird sich der Zweck der Kunst in der hervorgehobenen zweiten Hinsicht auch durch diesen psychologischen Ausdruck kennzeichnen lassen.

IV

DIE KUNST ALS PHANTASIEBETÄTIGUNG

Die schöpferische Phantasie ist das lösende psychologische Wort. Unter schöpferischer Phantasie verstehe ich den Inbegriff aller derjenigen Seiten des seelischen Lebens, die in ihrem Zusammen das künstlerische Gestalten in seiner Freiheit ergeben. Die schöpferische Phantasie ist also nichts Einfaches, vielmehr ein höchst verwickeltes Zusammen. Doch ist hier noch nicht der Ort, um die Phantasie in ihre einfacheren Funktionen aufzulösen. Dies wird später, wo von der Psychologie des künstlerischen Schaffens im Zusammenhange gehandelt werden wird, geschehen. Hier wird die schöpferische Phantasie nur herangezogen, um Zweck und Wert der Kunst zu verdeutlichen.

Wie auch immer die schaffende Phantasie zergliedert werden mag: jedenfalls ist sie ein durch die Willkür des Künstlers, aus der Initiative des Künstlers bestimmtes Umformen von Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, überhaupt Vorstellungsinhalten. Dabei ist unter Willkür verstanden das Nichtgebundensein an die natürliche Wirklichkeit, an Gestaltung und Lauf der Dinge. Selbst vom Bildnismaler gilt ein solches Nichtgebundensein in weitem Umfang. Zwei Bildnismaler können von derselben Person in demselben Alter und derselben Lage doch zwei sehr erheblich voneinander verschiedene Bilder schaffen, von denen ein jedes in seiner Art vortrefflich ist. Diese Willkür des Schaffens bedeutet aber nicht Freiheit von den ästhetischen Normen. Im Gegenteil hat die Willkür des Gruppierens, Verknüpfens, Umformens geradezu den Sinn, daß durch sie die vollkommene Verwirklichung der ästhetischen Normen möglich wird. Die schöpferische Phantasie ist dazu da und rechtfertigt sich nur dadurch, daß sie die Willkür ihres Gestaltens in den Dienst der ästhetischen Normen stellt.

So läßt sich der Zweck der Kunst jetzt, unter Einführung der psychologischen Bezeichnung „Phantasie“, auch dahin bestimmen, daß sie der schöpferischen Phantasie zur Betätigung dient, ja geradezu ein Ausdruck der schöpferischen Phantasie ist. Wollte die Phantasie ihre Willkür im Sinne zuchtloser Einfälle und ungebundenen Schweifens ausüben, so würde dies keine Rechtfertigung der Kunst bedeuten. Soll der Zweck der Kunst in der Phantasiebetätigung liegen, so kann dies nur den Sinn haben, daß die Phantasie ihre Willkür aufbietet, um die ästhetischen Bedürfnisse besser, als die Naturwirklichkeit es zu tun vermag, ja in einer, menschlich genommen, vollkommenen Weise zu erfüllen.

Unzählige Male schon ist der Wert der Kunst auf die Phantasie und deren Gestaltungskraft gegründet worden. Es sei nur an Vischers ästhetisches System erinnert: hier ist der „Kunstlehre“ die Lehre von der Phantasie im weitesten Sinne zum Unterbau gegeben; die Kunst erscheint als „Vollstreckung des Phantasiebildes“, als „das in Tätigkeit übersetzte Wesen der Phantasie selbst“.[1] In allen Fällen aber, mag der Ästhetiker dies in dieser oder jener Weise zum Ausdruck bringen, ist die Rechtsgründung der Kunst auf die Phantasie nur unter der Voraussetzung in richtiger Weise unternommen, wenn die Phantasie, sei es ausdrücklich, sei es stillschweigend, als von dem Drange beseelt angesehen wird, ihre Freiheit in den Dienst der ästhetischen Normen zu stellen. Es ist natürlich nicht nötig, das Wort „Norm“ zu gebrauchen. Wenn der Ästhetiker lieber von dem Schönheitsideal, von der Idee des Schönen, von Schönheitsgesetzen, von ästhetischen Forderungen spricht, so ist dies für die gegenwärtige Frage ganz gleichgültig. Es kommt nur darauf an, daß die Richtung auf ästhetisch vollbefriedigende Darstellung als der Phantasie innewohnend betrachtet wird.

Jetzt legen sich zur Rechtfertigung der Kunst auch freiere und dichterischere Wendungen nahe. Die Kunst ist das Reich, in dem das Schönheitssehnen, Schönheitssuchen, Schönheitserschauen der Menschheit seine volle Befriedigung findet. In der Kunst schafft die Phantasie aus dem Bauzeug der Wirklichkeit Welten des Scheins, die jene Wirklichkeit an beglückender Kraft weit übertreffen. In der Kunst treten Herrlichkeiten der Phantasie zutage, im Vergleich mit denen die gewöhnliche Wirklichkeit als zurückgeblieben, wenn nicht oft geradezu als ärmlich

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik § 491.

erscheint. Man lese, wie etwa Hans Thoma die Phantasie in seinen sinnreichen „Kunstbetrachtungen" feiert.[1]

V

DIE KUNST ALS OFFENBARUNG DER KÜNSTLERINDIVIDUALITÄT

9. Hiermit ist die Teleologie der Kunst noch nicht erschöpft. Indem der Künstler mit seiner umformenden Phantasie an die Erfahrungsinhalte herantritt, ist er zugleich in der Lage, in die Umformung der Inhalte seine eigene Individualität hineinzuarbeiten, sein eigenes Verhältnis zu Leben und Welt, zu Natur und Geist, zu Menschheit und Gott in seine Darstellung eingehen zu lassen, der Darstellung das Gepräge seiner Lebensstimmung und Lebensanschauung zu geben. Es liegt hier eine psychologische Notwendigkeit vor: der Künstler kann nicht anders als seine Darstellung durch seine individuelle Auffassung von Leben und Welt hindurchgehen lassen. Völlig objektiv kann kein Künstler schaffen. Doch um diese psychologische Notwendigkeit handelt es sich hier, in der Teleologie der Kunst, nicht. Was uns hier angeht, ist vielmehr die Frage, ob in dieser psychologischen Notwendigkeit eine eigentümlich-wertvolle Seite des künstlerischen Schaffens zutage tritt. Und diese Frage muß mit allem Nachdruck bejaht werden.

Vermöge jener psychologischen Notwendigkeit ist der Künstler in der Lage, falls er eine reiche, tiefe, vornehme, geniale Menschlichkeit besitzt, durch Hineingestaltung dieser in die dargestellten Gegenstände den künstlerischen Wert seiner Darstellung zu steigern, den Inhalt des Dargestellten durch die eigene große Seele zu bereichern. Und so werden wir sagen dürfen: je bedeutsamer die Individualität des Künstlers ist, um so mehr vermag er den Wert seiner Schöpfungen zu erhöhen. Das Kunstwerk enthält, wenn es einer bedeutsamen Künstlerindividualität entstammt, nicht nur, was an den dargestellten Inhalten objektiv-interessant ist, sondern dazu noch die miteingeflossene wertvolle Menschlichkeit des Künstlers. Der frevlerische Wissensstolz Fausts und seine wüste Sinnengier erfahren eine höchst verschiedene Ausgestaltung, je nachdem Marlowe, Goethe, Maler Müller, Maximilian Klinger, Grabbe, Lenau

[1] Hans Thoma, Im Herbste des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter (München 1909), S. 234 ff.

ihre Individualität mit diesem Stoff vermählen. So hängt also der Wert der Kunst wesentlich mit daran, daß in den Kunstwerken vornehme, seltene Seelen sich in ihrer Eigenart offenbaren. Heinrich von Stein gibt dem Satze: „die Kunst als Kundgebung großer Seelen stellt das Menschliche seinem höchsten Sinne nach dar“ mit Recht einen hervorragenden Platz in seiner Ästhetik.[1]

Diese Seite an der Rechtfertigung der Kunst kann, wenn ich wiederum die Lehre von den vier Normen heranziehe, offenbar als eine Steigerung der Verwirklichung der zweiten Norm angesehen werden. Soll das Kunstwerk einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt zum Ausdruck bringen, so wird dieser Forderung zweifellos um so mehr Genüge geleistet, in je höherem Maße der Künstler die dem dargestellten Gegenstande selbst schon eignende Bedeutsamkeit noch dadurch erhöht, daß er seine eigene große Individualität in den objektiven Gehalt hineingestaltet. Auch nach dieser Seite also liegt der Wert und Sinn der Kunst wiederum in einer die natürliche Wirklichkeit übertreffenden Verwirklichung einer der ästhetischen Grundforderungen.

Noch ein wichtiger Punkt ist hinzuzufügen. Wie ich die Teleologie der Kunst von den Darstellungsmitteln ausgehen ließ, so kommen auch jetzt zum Schluß die Darstellungsmittel zur Geltung. Dort waren die Darstellungsmittel nur insofern in Betracht gezogen, als sie überhaupt den Kunstschein ermöglichen. Jetzt dagegen kommen sie in ihrer jeweiligen Besonderheit in Frage. Je nach ihrer Eigentümlichkeit nämlich knüpfen sich an sie eigentümliche Gefühlswerte. Auf diese den verschiedenen Darstellungsmitteln anhaftenden Wirkungen auf das Gefühl ist zu achten.

VI

DIE KUNST ALS SCHÖPFERIN NEUER GEFÜHLSWERTE

10. Je nachdem die Gegenstände vom Künstler in diesem oder jenem Darstellungsmittel zur Anschauung gebracht werden, wird der Wirklichkeitseindruck der Gegenstände ein anderer. Mit dem Eindruck, den die dargestellten Gegenstände auf den Betrachter machen, verschmelzen sich je nach der Eigentümlichkeit des Darstellungsmittels verschiedene Gefühlsfärbungen, durch die die ganze Daseinsweise, in der uns die Gegenstände erscheinen, wesentlich beeinflußt wird. Je nach der Eigentümlich-

[1] Heinrich von Stein, Vorlesungen über Ästhetik (Stuttgart 1897), S. 37f.

keit des Darstellungsmittels scheinen die Gegenstände, die in ihnen geprägt sind, eine andere sinnlich-geistige Luft zu atmen, ein anderes Leben zu leben, in einem anderen Gehaben sich zu ergehen.

Derselbe Gegenstand, einmal als Ölbild, das andere Mal als Radierung dargestellt, macht nicht nur für das Auge einen verschiedenen Eindruck, sondern er scheint hier und dort in ein fühlbar verschiedenes sinnlich-seelisches Dasein hineingestellt. Vor mir liegt die Radierung Goyas nach des Velasquez Gemälde „Die Meninas". Hier handelt es sich nicht nur um Übertragung eines in einer bestimmten Technik dargestellten Gegenstandes in eine andere Technik; sondern es ist an die Stelle eines warmsinnlichen, gegenwartsnahen, wirklichkeitsfrohen Lebens eine herbere, zurückhaltendere, sparsamere Art des Seins getreten. Oder es sei derselbe Gegenstand, etwa eine Tänzerin, in Marmor, in Ton, in Bronze, in Porzellan dargestellt. Mag auch der Wirklichkeitseindruck in diesen vier Fällen schwer zu beschreiben sein; jedermann fühlt: in jedem der vier Fälle lebt die Tänzerin ein eigentümliches Dasein: ein wärmeres oder kühleres, ein strengeres oder spielenderes, ein gröberes oder reineres, ein gleichmütigeres oder pointierteres. Oder dieselbe Szene, vom Maler dargestellt und vom Dichter geschildert: welcher Unterschied in dem sinnlich-geistigen Medium, unter dessen Einfluß die Menschen und Dinge dort und hier in ihrer Lebenshaltung stehen!

Indessen ist die Sache nicht so anzusehen, als ob das Darstellungsmittel eines Kunstzweiges — etwa der Ölmalerei, des Steindruckes, des Bildens in Marmor oder in Holz — ein einfaches Ganzes wäre, dem als einem Ganzen ein bestimmter Gefühlswert entspräche. Vielmehr weist jedes Darstellungsmedium eine Anzahl von Seiten auf, deren jede einen eigentümlichen Gefühlswert darstellt, so daß der Gefühlswert des Darstellungsmediums zusammengesetzter Art ist. Ich greife etwa den Gefühlswert der Ölfarbenmalerei heraus. Das Medium dieses Kunstzweiges setzt sich aus folgenden Seiten oder Faktoren zusammen. Erstens: es liegt Kunst für die Gesichtswahrnehmung vor. Zweitens: die Gestalten sind nicht, wie etwa in Tanz oder Schauspielkunst, in Bewegung dargestellt, sondern in das Verharren eines herausgegriffenen Augenblicks versetzt. Drittens: die Darstellung ist Flächendarstellung; die Tiefenerstreckung kommt nur als Scheinwahrnehmung zustande. Viertens: der Künstler bedient sich der Vollfarbigkeit, nicht

etwa nur der Reihe Schwarz-Weiß. Fünftens: die Vollfarbigkeit ist durch Ölfarben erzielt. Einem jeden dieser Faktoren entspricht ein besonderer Gefühlswert, und der Gefühlswert des Gesamtdarstellungsmittels bei Ölgemälden kommt durch Verschmelzung aller dieser Gefühlswerte zustande. Diese Einzelgefühlswerte lassen sich gemäß meinem ästhetischen Erleben etwa in folgender Weise der Reihe nach bezeichnen. Erstens: die für die Gesichtswahrnehmung vorhandenen Gestalten der Kunst machen weit mehr als die für die bloße Phantasie vorhandenen Gestalten den Eindruck des Wirklichkeitsnahen, des Wirklichkeitseindringlichen, des Sinnlichlebendigen. Zweitens: der vom Künstler zum Verharren festgebannte Augenblick gibt den dargestellten Gegenständen den Eindruck des über die Flucht der Zeit Erhabenen, einer gewissen Überzeitlichkeit; selbst heftige Bewegungen scheinen aus dem Werden und Wechsel herausgehoben zu sein; die Stimmung beruhigenden Verweilens scheint sich über sie zu breiten. Drittens: die Malerei als Flächendarstellung gibt der Körperhaftigkeit den Eindruck einer gewissen Idealität; es ist, als ob der Körperhaftigkeit, weil die Tiefenerstreckung nur subjektiv hinzugefügt ist, von einer gewissen Scheinhaftigkeit umwoben, in ein geistartiges Element hineingerückt wäre. Viertens: die Malerei als vollfarbige Darstellung verleiht ihren Gegenständen den Charakter des Intim-Sinnlichen, des Stimmungsvoll-Sinnlichen, des von Seelenhaftigkeit durchwobenen Sinnlichen; selbst in seinen flüchtigsten, verschwebendsten Stimmungsregungen scheint das Sinnliche an den Dingen durch die vollfarbige Darstellung eingefangen werden zu können. Fünftens: durch das Ölfarbenmaterial erhält das Dargestellte den Charakter einer gewissen gediegenen, kernhaften Substantialität, wie ihn etwa die Aquarellmalerei nicht hervorzubringen vermag. Alle diese Stimmungswerte wachsen in eins zusammen, wenn ein Ölgemälde auf einen feinfühligen Betrachter wirkt. Natürlich tritt je nach der Beschaffenheit des Ölgemäldes und nach Umständen bald mehr der eine, bald mehr der andere Faktor für das Bewußtsein hervor.

Worauf ich hinaus will, ist dies, daß, wo von Sinn und Zweck der Kunst die Rede ist, auch auf die Mannigfaltigkeit der den verschiedenen Darstellungsmitteln eigentümlichen Gefühlswerte nachdrücklich hingewiesen werden muß. Die Kunst vermannigfaltigt den Wirklichkeitseindruck, gibt der Art des Daseins Färbungen und Betonungen, die im

gewöhnlichen Wirklichkeitseindruck nicht vorkommen können. Die Kunst taucht durch ihre Darstellungsmittel die Wirklichkeitsweise in eigentümliche Gefühlswelten. Dieser mitentscheidende Gesichtspunkt pflegt bei der Wertung der Kunst gänzlich übersehen zu werden.
Im Grunde ist es, wie man sieht, auch hier die Steigerung in der Erfüllung einer ästhetischen Grundnorm, was in dieser Hinsicht die Rechtfertigung der Kunst ausmacht. Es ist das Menschlich-Bedeutungsvolle, das durch die Erzeugung eigentümlicher Daseinswerte eine wichtige Bereicherung erfährt.

VII

VORZÜGE DES NATURÄSTHETISCHEN

11. Wird auf diese Weise das Naturästhetische in dem Grade des Befriedigens der ästhetischen Bedürfnisse vom Kunstästhetischen weit übertroffen, so sind auf der anderen Seite doch auch die Vorzüge nicht zu übersehen, die das Naturästhetische vor der Kunst hat. Hierauf ist jetzt das Augenmerk kurz zu lenken.[1]
Das sinnliche Wahrnehmen hat auf dem Felde des Naturästhetischen den Charakter naturvollerer Entwicklung als gegenüber der Kunst. Nirgends tritt im Naturästhetischen an das sinnliche Wahrnehmen die Zumutung heran, von der Farbigkeit teilweise abzusehen (wie dies die Bildnerei und die schwarz-weißen Kunstzweige vom Betrachter verlangen). Formen- und Farbensehen ist dem Naturästhetischen gegenüber immer in voller Entfaltung vereinigt. Auch kommt hier die Herabsetzung des Sehens der Tiefenerstreckung zu einem Scheinsehen (wie in der Malerei und den Griffelkünsten) nirgends vor. Und das Farbensehen gegenüber dem natürlichen Dasein weist selbst im Vergleiche mit dem auf dem Gebiete der — wenn ich so sagen darf —

[1] Über die Vorzüge des Naturschönen finden sich in zahlreichen Darstellungen der Ästhetik hübsche und vortreffliche Bemerkungen, freilich oft ohne daß sie in der genaueren Sprache der Psychologie zum Ausdruck gebracht und ohne daß sie auf die Normen bezogen würden. Ich weise besonders auf FRIEDRICH VISCHER, Das Schöne und die Kunst, S. 201 f. und DESSOIR, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 106 f. hin. Dagegen hat FECHNER diese Frage höchst einseitig behandelt (Vorschule der Ästhetik, 2. Bd., S. 144 ff.). Fechner steht auf dem Boden einer naiv-gläubigen Nachahmungstheorie und findet von diesem Standpunkte aus an der Kunst begreiflicherweise mehr Mängel als Vorzüge. Was Fechner hier vertritt, ist, wie auch in manchen anderen ästhetischen Fragen, eine Denkweise, die bei aller Munterkeit und Beweglichkeit des Betrachtens und bei aller Verfeinerung der Gesichtspunkte doch etwas Rührend-Philiströses an sich hat.

farbigsten Kunst geübten Farbensehen einen ungleich höheren Grad von Wirklichkeitscharakter auf. Hierbei bleibe ich eine kurze Weile stehen. Der Mondschein, der Sonnenglanz selbst auf dem mit größter Virtuosität gemalten Bilde ist nicht zu vergleichen mit dem Mondschein und Sonnenglanz in der Natur. Es handelt sich dabei nicht nur um Intensitäts-, sondern auch um starke Qualitätsunterschiede. Doch kommt es hier auf eine psychologische Zergliederung dieses Unterschiedes nicht an. Vielmehr liegt das Entscheidende hier darin, daß der Unterschied des naturästhetischen Farbensehens von dem kunstästhetischen als ein beträchtliches Mehr an naturvoller Entwicklung, als ein höherer Grad von Lebensbetätigung gefühlt wird. Oder man vergleiche das Grün dieser Wiese, das Blau dieses Sees, das Braun dieses Ackerfeldes mit dem Grün, Blau und Braun auf den Ölgemälden, die dieselbe Wiese, denselben See, dasselbe Ackerfeld, und zwar unter denselben Umständen darstellen. Mag Wiese, See, Ackerfeld noch so sorgfältig und wirklichkeitsgetreu gemalt sein, so stellt doch das Grün der wirklichen Wiese, das Blau des wirklichen Sees, das Braun der wirklichen Ackererde ein ungleich entwickelteres Farbenleben dar. Die verhältnismäßig kleinen Farbenflächen auf dem Bilde sind, auch wenn die Malerei noch so impressionistisch gehalten ist, eintönig, mannigfaltigkeitsarm im Vergleiche mit der unerschöpflichen Fülle von kleinen und kleinsten Unterschieden in Farbenton, Helligkeit, Glanz und Lichterspiel, wie sie das Grün, Blau und Braun in der wirklichen Natur zeigt. Auch hier kommt es für unseren Zweck nicht darauf an, wie sich dieser Abstand der gemalten von den wirklichen Farben in Intensitäts- und Qualitätsunterschiede auflöst; sondern einzig auf die Wirkung, die dieser Abstand auf die ganze Haltung unseres Sehens ausübt. Das Sehen der ungleich tönereicheren, mischungsmannigfaltigeren wirklichen Farbenflächen ist ein weit lebensvolleres, gefüllteres Schauen als das Sehen der gemalten Farben.

Fragt man, auf welche Norm dieser Vorzug des Naturästhetischen zurückzuführen ist, so kann kein Zweifel sein, daß es sich um die erste Norm handelt. Denn zur Erfüllung der ersten Norm gehört wesentlich die kraft- und lebensvolle Betätigung des Schauens. Und eben nach dieser Seite hin erfreut sich das Naturästhetische, wie wir gesehen haben, eines gewissen Vorsprunges.

Unter denselben Gesichtspunkt fällt es auch, daß abgesehen von Tanz- und Schauspielkunst sich im Bereiche der Kunst der Gesichtswahrnehmung keine wirklich ausgeführten Bewegungen darbieten. Weder in Bildnerei, noch in Malerei, noch in den Griffelkünsten kommt unser Auge dazu, Bewegungen zu verfolgen. Nun gehört aber zur voll-lebendigen Betätigung des Sehens auch dies, daß das Auge mit seinen Bewegungen oder psychologischer gesprochen: das Sehen in Verknüpfung mit Bewegungsempfindungen der räumlichen Veränderungen im Gesichtsfelde innewerde. Die vollentwickelte Sehbetätigung kommt erst durch reichliche Heranziehung von Augenbewegungsempfindungen zustande. Erst hierdurch gelangt das Sehen, wenn ich so sagen darf, zu intensivstem Lebensgefühl. In der Natur sehen wir die Wolken jagen, den Fluß dahinströmen, den Schnee fallen, das Reh laufen. Hierbei kommt es zu einem weit lebendigeren Sehen, als wenn sich uns auf einem Gemälde der festgehaltene Augenblick an Wolken, Fluß, Schnee und Reh darbietet und wir zur Vorstellung der Bewegung nur durch phantasiemäßige Einfühlung gelangen. So hat also auch in dieser Hinsicht das Naturästhetische einen gewissen Vorzug vor der Kunst. Und wieder fällt dieser Vorzug, wie ich nicht auszuführen brauche, unter den Gesichtspunkt der ersten Norm.

Von einer ganz anderen Seite her kommt ein Vorzug des Naturästhetischen insofern zustande, als sich uns die natürliche Wirklichkeit, auch die menschliche, hinsichtlich des ästhetischen Erfolges irrtumslos und willkürfrei anbietet. Wenn die Kunst die hauptsächliche Quelle ihres Wertes in dem freien Gestalten der Phantasie hat, so entspringt hieraus anderseits für sie manches Mißliche. Die Kunst ist zugleich ein Tummelplatz für Nichtkönnen und halbes Können, für Fehlgriffe, Willkürlichkeiten, Übertreibungen, Verkehrtheiten der verschiedensten Art. Im Naturästhetischen gibt es so etwas wie freies Phantasiegestalten schlechtweg nicht. So ist das Naturästhetische denn auch von all den Unzulänglichkeiten verschont, die in dem Gefolge des freien künstlerischen Schaffens auftreten. Es ist dies indessen ein rein negativer Vorzug. Was für die Kunst aus der Quelle des freien Phantasiegestaltens an Werten entspringt, wird durch diesen Vorzug des Naturästhetischen auch nicht im entferntesten verdunkelt. Ziehe ich wiederum die ästhetischen Grundnormen heran, so handelt es sich hier offenbar um einen Vorzug

des Naturästhetischen, der unter alle vier Normen fällt. Erstrecken sich doch die aus dem freien künstlerischen Gestalten stammenden Unzulänglichkeiten auf eine jede der vier Normen.

12. Welches ist denn nun die psychologische Bedeutung dieser Werteigentümlichkeiten der Kunst und des Naturästhetischen? Worin besteht das seelische Erleben, das den verschiedenen Wertbestimmungen entspricht, die in den vorausgehenden Darlegungen hervorgehoben wurden?

Selbstverständlich kann davon keine Rede sein, daß zum ästhetischen Betrachten das Bewußtsein von allen jenen wertvollen Seiten notwendig gehöre. Nur soviel kann die teleologische Zergliederung, die ich gegeben habe, bedeuten, daß, falls der ästhetische Betrachter sich Rechenschaft geben wollte und könnte über das, was in seinem ästhetischen Gesamterleben implizite an wertvollen Seiten enthalten ist, er zu der Erkenntnis der Wertfaktoren, die ich dargelegt habe, kommen müßte. Jene wertvollen Seiten brauchen aber keineswegs in gesonderter Form, geschweige denn in begrifflicher Fassung dem Bewußtsein des ästhetischen Betrachters gegenwärtig zu sein. Es kann ästhetisch feingestimmte Menschen geben, die sich ihr ganzes Leben lang niemals die verschiedenen wertvollen Seiten an der Kunst und an dem Naturschönen zu Bewußtsein gebracht haben. Tatsächlich aber schließt das ästhetische Betrachten eines jeden die von mir herausgegliederten Werteigentümlichkeiten in sich. Aber sie sind von dem Bewußtsein des ästhetisch Betrachtenden zunächst nur in der Weise des Implizite-Enthaltenseins, des verdichteten und verdunkelten Gesamterfolges umfaßt. Sie sind ein hypothetischer Besitz des ästhetischen Bewußtseins. Die Wertfaktoren sind in dem ästhetischen Gesamterleben wirksam, aber zunächst nur in der Form des gefühlsmäßigen Ergebnisses für das Bewußtsein. Wären diese bestimmten Wertfaktoren in dem ästhetischen Erleben nicht gegenwärtig, so besäße das ästhetische Erleben nicht diese Bewußtseinsfärbung und Bewußtseinshaltung, die es tatsächlich ist.

Doch braucht es anderseits natürlich bei diesem Implizite-Enthaltensein im Bewußtsein nicht zu bleiben. Häufig kommt es vor, daß dem ästhetischen Betrachter die eine oder die andere wertvolle Seite an der Kunst oder an dem Naturästhetischen zu mehr oder weniger deutlichem Bewußtsein gelangt. Es hängt dies natürlich von den mannigfaltigsten Umständen ab. Und ist der ästhetische Betrachter ein nachdenkender Mensch,

vielleicht gar ein philosophischer Kopf, so wird er sich die Wertfaktoren der Kunst oder des Naturschönen zusammenhängend und allseitig zu Bewußtsein zu bringen imstande sein. Aber selbst in diesem Falle, wo die Fähigkeit philosophischen Zurechtlegens vorhanden ist, braucht das ästhetische Betrachten und Genießen bei weitem nicht immer die klare Einsicht in die Teleologie des Kunst- und Naturschönen als Ballast mit sich zu führen. Glücklicherweise ist in der Regel auch bei philosophisch entwickeltem Bewußtsein die Teleologie der Kunst und Naturschönheit dem ästhetischen Genießen in der naiveren Weise des Eingewickelt-Enthaltenseins gegenwärtig. Und nur in den Stunden, wo wir uns dem Nachdenken widmen, wird die ästhetische Teleologie in das Licht des Bewußtseins emporgehoben.

VIII

KRITISCHER ANHANG

13. Alljährlich erscheinen von kunstbegeisterten, nachdenklichen Köpfen Broschüren und Bücher, in denen nach dem Anspruch der Verfasser allendlich das Rätsel der Kunst ergründet sein soll. Auf die bisherige Ästhetik wird verächtlich herabgesehen: die ganze Entwicklung der Ästhetik bedeute nichts als Kunstfremdheit und Wortkram; es sei nicht wert, sich mit ihr zu beschäftigen. Jetzt werde zum ersten Mal das Geheimnis der Kunst klar und verständlich ausgesprochen.

Was sich in den Büchern und Broschüren dieses Gepräges breit und laut macht, ist gewöhnlich Dilettantismus der schlimmsten Art.[1] Wer an strenge und feine begriffliche Arbeit auf ästhetischem Gebiete gewöhnt ist und die ästhetischen Probleme in ihren verwickelten Zusammenhängen durchschaut, wird sich oft schon nach dem Lesen der ersten Seiten sagen: es sei im Grunde überflüssig, weiter zu lesen. Und wenn er dennoch weiter liest, so wird er immer mehr staunen über die sorglose und dreiste Art, mit der hier philosophiert wird, über die Stumpfheit des Blickes für die Schwierigkeiten und Zusammenhänge der aufgeworfenen Fragen, über die Unkenntnis dessen, was an Gedankenarbeit auf dem ästhetischen Gebiet bisher geleistet worden ist, über die Fülle

[1] In dem Archiv für systematische Philosophie finde ich im 17. Bande (1911; S. 143—170) einen Aufsatz von Julius Fischer „Wesen und Zweck der Kunst". Es ist nicht verständlich, wie ein solches Schwelgen in trivialen geschwollenen Phrasen in einer philosophischen Zeitschrift Aufnahme finden konnte.

ungeprüfter Voraussetzungen und kindlich grober Annahmen, über die Verworrenheit der zugrunde liegenden Psychologie. Zuweilen bietet ein bei alledem vorhandener heller Blick oder auch die aus dem Buche interessant zu uns sprechende persönliche Art, die Kunst zu erleben, eine gewisse Entschädigung. Oft aber fehlt auch dies, und es herrscht nur die Anmaßung der Oberflächlichkeit.

Einen der stärksten Belege hierfür bietet Arno Holz in seinem Schriftchen über die Kunst. Er erklärt die ganze bisherige Ästhetik für eine „Pseudowissenschaft". Er deckt das „Gesetz" der Kunst in dem folgenden tiefsinnigen Satze auf: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Es ist schwer zu sagen, ob dieser Satz mehr durch seine Trivialität oder seine Falschheit beleidigt. Holz setzt auf diesen Satz die ausschweifendsten Hoffnungen: die ganze Entwicklung der Kunst lasse sich aus diesem Gesetze herleiten. Die Wissenschaft von der Kunst könne nur als Soziologie der Kunst bestehen.[1] Konnte man sich vielleicht damals, als Arno Holz der Welt seine Offenbarungen mitteilte, über seine mehr als dreiste Art ärgern, so wird man heute darüber nur lachen können. In ähnlicher Weise unüberlegt hat sich Wilhelm Ostwald über die Kunst geäußert. Die Kunst soll uns in den Stand setzen, auf willkürlichem, künstlichem Wege willkommene, erwünschte Gefühle hervorzurufen. Er sieht hierin eine „prägnante" Definition der Kunst. Hiernach wäre jeder gute Koch ein Künstler. Und wer sich eine neue Methode, seinen Wollustkitzel zu befriedigen, aussinnt, wäre gleichfalls in die Reihe der Künstler aufzunehmen! Es ist schwer zu begreifen, wie es möglich sei, daß Ostwald nicht gesehen hat, daß in seiner Auffassung vom Wesen der Kunst solche unsinnige Konsequenzen liegen.[2]

[1] Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze (Berlin 1891); S. 86 ff. [2] Wilhelm Ostwald, Kunst und Wissenschaft (Vortrag; Leipzig 1905); S. 15, 22. Daneben macht sich ein höchst trivialer Rationalismus geltend. Das dichterische Schaffen Goethes stellt er sich wie das Verfahren eines wissenschaftlichen Pedanten vor: zuerst habe Goethe seine eigenen Erfahrungen über die verschiedenen Gefühle beobachtet; nach dieser Zusammenstellung des psychologischen Materials habe er den verschiedenen Erfahrungen das Gleichartige entnommen, die gegenseitigen Beziehungen der verschiedenen Gefühle, die Regeln ihres zeitlichen Ablaufes, ihre gegenseitige Beeinflussung festgestellt und sich so in den Besitz derjenigen Kenntnisse gesetzt, deren er für seine Kunstwerke bedurfte (S. 27 f.). Man staunt über die Naivetät, mit der Ostwald seine — zudem noch überaus grobe — Auffassung von wissenschaftlicher Arbeit einfach in den Künstler hineindeutet.

Eine zahlreich vertretene Gruppe von Schriften über die Kunst will ihrem Wesen durch dunkle und schiefe Analogien aus der Biologie beikommen. Unfähigkeit im Handhaben psychologischer Begriffe verbindet sich mit dem weitverbreiteten Vorurteil von der Allmacht der naturwissenschaftlichen Methode und Begriffe, und so glaubt man, Bewußtseinsvorgänge — und in solchen besteht doch das Wesen der Kunst — statt durch unmittelbares Beschreiben und Zergliedern lieber auf dem unsichern und irreführenden Umwege biologischer Begriffe erforschen zu können. Und so besteht denn das Ergebnis teils in Selbstverständlichkeiten, teils in Verdunkelungen des Sachverhaltes, der aufgeklärt werden sollte. Als typisch hierfür nenne ich das Schriftchen von Waetzold über das Kunstwerk als Organismus.[1] In gewissem Grade gilt dies auch von Kohnstamms Schrift über Kunst als Ausdruckstätigkeit. Den Ausführungen liegt eine „Psychobiologie" der schlimmsten Art zugrunde. Was aber der Verfasser an richtigen Einsichten entwickelt (und es sind deren nicht wenige), ist aus dem Erwerb der philosophischen Ästhetik, wenn auch diese Herkunft nicht genannt ist, entnommen. Auch hat sich der Verfasser nur in eine bestimmte Seite der Kunst hineinversetzt und sieht diese — es ist die Ausdruckstätigkeit — als das Ganze an; was links und rechts davon, darüber und dahinter liegt, ist für seine Betrachtungsart einfach nicht vorhanden.[2]

Diese Enge des Gesichtskreises ist auch, abgesehen von den biologisch verfahrenden Ästhetikern, in der Ästhetik weitverbreitet. An dem Wesen der Kunst ist einem Verfasser eine gewisse Seite aufgefallen. In diese hat er sich nun vergafft, so daß er die wesentliche Beteiligung der anderen Triebkräfte an dem Zustandekommen des Inbegriffs „Kunst" nicht nur nicht wahrnimmt, sondern in dem Heranziehen dieser anderen Seite eine Verirrung sieht. Wer gewohnt ist, in dem Nachdenken über ästhetische Fragen überall auf ihre verwickelte Vielseitigkeit, auf ein Ineinandergreifen mannigfaltiger Gesichtspunkte zu stoßen, wird unwillkürlich über solche allzu einfache Lösungsversuche lächeln müssen. So glaubt beispielsweise C. W. Schmidt das Wesen der Kunst entwickelt

[1] Wilhelm Waetzoldt, Das Kunstwerk als Organismus. Ein ästhetisch-biologischer Versuch (Leipzig 1905). [2] Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik (München 1907). Ich gebe ein Beispiel. Das Bewegungsbild des Lachens soll im Sehhügel deponiert sein. Dieses Bewegungsbild ist abgestimmt auf Heiterkeit. Es klingt an, wenn sich Heiterkeit durch das Gehirn ergießt. Dann pflanzt sich das Bewegungsbild zu den Bewegungszentren der vorderen Zentralwindung und von da zur Peripherie fort.

zu haben, wenn er sie als Darstellung und Mitteilung von Gefühlen und in diesem Sinne als „Verkehrsmittel" kennzeichnet.[1] Theodor Dahmen wiederum erblickt in dem Bewegungsprinzip das einzige Gesetz der Kunst und Schönheit. Er findet, daß in den mühevollen bisherigen Arbeiten der Ästhetiker auch nicht einmal Spuren eines ästhetischen Gesetzes, das sich nicht auf das Bewegungsprinzip zurückführen ließe, zu entdecken sind.[2] Die kritiklose Vergafftheit in eine einzige Seite des Ästhetischen, die in diesem Falle noch dazu etwas äußerst Schwankendes und Vieldeutiges hat, kann kaum weitergetrieben werden als in dieser Schrift.

Bei allen diesen Schriftstellern ist mehr oder weniger ein Arbeiten mit unanalysierten, schwankenden psychologischen Begriffen zu finden. So ist es auch bei F. v. Schubert-Soldern. Wenn man bei ihm liest, daß „der Zweck der Kunst" darin besteht, „Vorstellungsassoziationen künstlerisch (!) in der Form von Assimilationen zum Ausdruck zu bringen und dadurch Lustgefühle zu erregen", so klingt dies vielleicht manchem Leser exakt.[3] In Wahrheit ist kein einziger der vom Verfasser gebrauchten Begriffe abgegrenzt, analysiert, durchdacht, in seinem Verhältnis zu den anderen bestimmt. Anderswo wieder wird mit dem Worte „Suggestion" schlimmer Unfug getrieben. Adolf Herzog erklärt: alle Kunst wirke durch Suggestion. Die gewöhnliche, verständliche Wirkung auf Gefühl und Phantasie beliebt es ihm, Suggestion zu nennen, und so glaubt er nun, mit der Einführung dieses nach fortgeschrittenster Psychologie klingenden Wortes und seiner dunklen Bedeutung das Entscheidende zur Erklärung von Vorgängen, die an sich viel klarer als die Suggestion sind, geleistet zu haben.[4]

Hier mag auch Broder Christiansen, obgleich er ungleich höher als die genannten Verfasser steht, erwähnt werden. In einem umfangreichen Buche,[5] das sich in die Tiefe zu dringen bemüht, und das die Frucht der Versenkung eines vornehmen Geistes in die Kunstwelten ist, vertritt er die Auffassung, daß die Kunst ihren Zweck darin habe, den „Schein

[1] C. W. Schmidt, Das Wesen der Kunst abgeleitet und entwickelt aus dem Gefühlsleben des Menschen (Leipzig 1904). Das Buch läuft in ein Durcheinander erbaulicher Trivialitäten aus, S. 164 ff.). [2] Theodor Dahmen, Die Theorie des Schönen. Von dem Bewegungsprinzip abgeleitete Ästhetik (Leipzig 1903); S. 21 ff., 181 ff. [3] F. v. Schubert-Soldern, Betrachtungen über das Wesen der Kunst (Dresden 1910); S. 49. [4] Joh. Adolf Herzog, Was ist ästhetisch? Ein Beitrag zur Lösung der Frage (Leipzig 1900); S. 62 ff. [5] Broder Christiansen, Philosophie der Kunst (Hanau 1909); S. 135—188.

einer Triebentfaltung" in dem Betrachter zu erregen, ein reiches Scheinerleben in ihm hervorzurufen. Damit hebt Christiansen eine wesentliche Seite an allem Ästhetischen hervor; ich brauche nur an die Norm der Willenlosigkeit zu erinnern. Aber sein Blick ist so ausschließlich darauf geheftet, daß alles, was sonst zur Teleologie der Kunst gehört, für ihn schlechtweg nicht vorhanden ist. So erscheint die Kunst in seiner Darstellung als etwas viel zu Einfaches, viel zu wenig den verwickelten Beziehungen des Geistes Entsprechendes. Dazu kommt dann aber noch der schwere Mangel, daß der Verfasser den für ihn grundlegenden Begriff des Scheins völlig unbestimmt läßt. Er macht nicht einmal den Versuch, diesen vieldeutigen Begriff psychologisch zu umgrenzen.

Drittes Kapitel

DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN

I. METHODISCHE BETRACHTUNGEN

1. Nur mit Zögern trete ich an die Aufgabe heran, eine Psychologie des künstlerischen Schaffens zu geben. Ich bin mir der Schwierigkeiten, die sich dieser Aufgabe entgegenstellen, deutlich bewußt. Diese Schwierigkeiten sind so groß und von so vielseitiger Art, daß ich hier in mancher Hinsicht nicht mehr einen so zweifelsfrei sicheren Boden unter mir fühle wie überall sonst in meinen ästhetischen Darlegungen.

Vor allem schwer wiegt der Umstand, daß der Ästhetiker nur in seltenen Fällen zugleich Künstler ist, ja auch nicht häufig selbst nur in erheblicherem Grade sich künstlerisch betätigt. Auch schon ein in gutem Sinne dilettantisches künstlerisches Können auf dem einen oder anderen Gebiete ist von großem Vorteil, wenn es in die Psychologie des künstlerischen Schaffens einzudringen gilt.[1] Hat der Ästhetiker sich etwa in der Lyrik oder in landschaftlichen Skizzen oder in tonkünstlerischen Kompositionen versucht, so ist er in der glücklichen Lage, über die Vorgänge beim künstlerischen Schaffen wenigstens in einem kleinen Umkreise durch unmittelbares Selbsterleben etwas aussagen zu können. Das Meiste freilich wird auch in diesem Falle nur durch intime Einfühlung in das fremde künstlerische Schaffen zu leisten sein. Auch Friedrich Vischer konnte, so sehr ihm auch sein eigenes dichterisches Schaffen dabei half, doch seine Ausführungen über die Künstlertätigkeit uns nur dadurch geben, daß er sich in die Seele der schaffenden Baukünstler, Maler und so fort mit kongenialem Fühlen und Schauen hineinversetzte. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe steigert sich natürlich, wenn der Ästhetiker auch nicht in der Weise eines erfreuenden Nebenher, in der Weise eines hübschen Lebensschmuckes über irgendein künstlerisches Schaffen verfügt. Dann fällt der nachschaffenden Einfühlung eine Aufgabe zu, für deren Erfüllung Anschmiegsamkeit und Geübtheit in besonders hohem Grade nötig ist.

2. Will man sich über die Methode Rechenschaft geben, die in der

[1] Darauf habe ich schon im ersten Bande (S. 34) hingewiesen.

Psychologie des künstlerischen Schaffens eingeschlagen werden solle, so wird man zunächst an die Kunstwerke als Erfahrungsgrundlage für die Untersuchung des künstlerischen Schaffens anzuknüpfen haben.
Die Kunstwerke sind echte, beweiskräftige Offenbarungen des künstlerischen Schaffens. Von ihnen aus sind mit Hilfe der allgemeinen psychologischen Gesetze Folgerungen auf die Art ihres Ursprungs in dem Künstlergeiste zu ziehen. Die Kunstwerke liefern eine Fülle von Anhaltspunkten und Richtungslinien für solche Folgerungen. Soweit handelt es sich also um eine logische Arbeit, die der Ästhetiker mit Hilfe der allgemeinen Psychologie an dem Erfahrungsstoffe der Kunstwerke vornimmt. Doch würde diese logische Bearbeitung nicht gelingen, wenn nicht die Betätigung des Nacherlebens dazuträte. Die Beteiligung des Nacherlebens an dem Untersuchen des künstlerischen Schaffens ist genauer zu betrachten.
In doppelter Weise hat der Ästhetiker, wenn er das künstlerische Schaffen untersucht, Nacherleben zu üben: einmal in einer dem Erschließen der künstlerischen Schaffensvorgänge vorangehenden Weise und sodann im Anschluß an das Erschließen dieser Vorgänge. Ich fasse zuerst diese zweite Rolle, die das Nacherleben in dem untersuchenden Ästhetiker spielt, ins Auge.
Wo seelisches Leben erschlossen wird, dort genügt es in den meisten Fällen, daß die erschlossenen Bewußtseinsvorgänge einfach nur vorgestellt werden. Ja oft genügt es schon, daß dieses Vorstellen nur in der abgekürzten Gestalt des Bekanntheitseindruckes vor sich geht, also nicht ausdrücklich vollzogen wird. In anderen Fällen dagegen reicht auch das ausdrückliche Vorstellen nicht aus, sondern es ist Nacherleben nötig. Besonders wo es sich um uns weniger geläufige, verwickelte, schwer zu verstehende seelische Betätigungsweisen handelt, dort ist es dringend wünschenswert, daß das Vorstellen der erschlossenen Vorgänge von einem Nacherleben dieser begleitet werde. Sonst bleiben wir im Unsichern, ob die erschlossenen Vorgänge in der Tat ein Wirkliches bedeuten. Wenn wir sie nacherleben, so fühlen wir uns ihrer habhaft geworden. Das Erschlossene gewinnt erst dadurch Ausfüllung, Halt und Sinn. Ohne das Nacherleben besteht die Gefahr, daß es eine hohle Form ist.
Wenn ich schließe, jemand habe etwas aus Schüchternheit getan, so ist

Erschließen nach; es besteht nicht nur in dem Übersetzen des Begrifflichen in Erlebtes; sondern es geht auch dem Erschließen voran. Dies ist das vorwegnehmende, vorschauende Nacherleben.

Vorausgesetzt ist dabei hingebungsvolle Einfühlung in Kunstwerke. Der Ästhetiker verhält sich zu den Kunstwerken zunächst als einfühlender Betrachter. Im Anschluß an die Einfühlung in ein Kunstwerk entwickelt sich für ihn nun die ahnende Gewißheit, daß das künstlerische Schaffen in einer gewissen Weise verlaufen sein müsse. Schon der naive Betrachter fühlt aus dem Kunstwerk etwas von der Art des künstlerischen Schaffens heraus. Der Ästhetiker, der das künstlerische Schaffen untersuchen will, dringt in dieser Richtung weiter. Ihm wird, indem er sich in das Kunstwerk einfühlt, dabei die Art der künstlerischen Arbeit immer heller. Er glaubt in die Werkstätte des Künstlers hineinzublicken.

Hier leistet das Nacherleben eine Vorarbeit, es ist vorschauendes Nacherleben. Das künstlerische Gestalten liegt, sei es im ganzen oder nach dieser oder jener Richtung hin, im Dunkeln. Da bringt die Einfühlung in die Kunstwerke nächste Hilfe. Sie vertieft sich zu einem ahnenden Herauslesen der zugrunde liegenden Schaffensvorgänge. Die betrachtende Einfühlung wird zu einer von ahnender Gewißheit begleiteten Einfühlung des Forschers. Mehr als Anregungen sind damit freilich nicht geleistet. Die den eigentlichen Untersuchungsvorgang bildenden Erwägungen und Erschließungen nehmen diese Anregungen in sich auf, teils vorläufig von ihnen geleitet, teils sie mit Überlegenheit verarbeitend.

Dieses vorwegnehmende Nacherleben darf noch aus einem anderen Grunde als einfühlendes Nacherleben bezeichnet werden. Wir stellen nämlich, wenn wir, über künstlerisches Schaffen nachsinnend, hierbei angesichts von Kunstwerken das vorschauende Nacherleben walten lassen, uns einen schaffenden Künstler als uns gegenüberstehend — wenn auch in noch so unbestimmten Umrissen — vor. In dieses Schema eines uns vorschwebenden Künstlers fühlen wir nun das ein, was wir mit vorschauendem Nacherleben als künstlerisches Schaffen nach dieser oder jener Seite uns innerlich vergegenwärtigt haben. Wir füllen die uns vorschwebende Künstlergestalt damit gleichsam aus.

4. Neben den Kunstwerken kommen, wenn eine Psychologie des künst-

lerischen Schaffens gegeben werden soll, die Selbstbekenntnisse der Künstler in Betracht. Von der Bedeutung dieser Erfahrungsgrundlage habe ich schon im ersten Bande gehandelt (S. 35 f.). Dort war auch von den methodischen Vorsichtsmaßregeln die Rede, die bei der Verwertung solcher Selbstbekenntnisse beachtet werden müssen. Es wird das von den Künstlern über ihr Schaffen Mitgeteilte an dem Maßstabe der psychologischen Tatsachen und Gesetze zu prüfen sein.

Es versteht sich von selbst: je feiner beobachtet, je intimer eindringend, je charakteristischer beschrieben dasjenige ist, was uns der Künstler über sein Schaffen mitteilt, um so wertvoller ist das Selbstbekenntnis für den Ästhetiker. Wenn der Künstler wenig oder keine Übung im Beobachten und Beschreiben von seelischen Vorgängen hat, so wird in der Regel sein Bekenntnis über die inneren Vorgänge beim Schaffen sehr allgemein und unbestimmt ausfallen. Anderseits liegt bei psychologischer Schulung des Künstlers die Gefahr des Hineindeutens und Zurechtlegens nahe, so daß die unbefangene Wiedergabe beeinträchtigt oder doch in Frage gestellt erscheint. Es ist eben keineswegs leicht für den Künstler, von den inneren Vorgängen, die er beim Schaffen erlebt, ein getreues Bild zu geben.

Wenn der Ästhetiker Selbstbekenntnisse von Künstlern verwertet, so gehört zu der Gedankenarbeit, die er dabei leistet, geradeso wie beim Ziehen von Folgerungen aus Kunstwerken auch das Nacherleben. Indem wir uns durch die Selbstbekenntnisse von Künstlern bereichern, kann unser Nacherleben der Vorgänge des künstlerischen Schaffens eine erhebliche Förderung erfahren. Wir fühlen uns in unserem Nacherleben sicherer. Es geht leichter vonstatten. Es erhält feinere Züge.

5. Eine der größten Schwierigkeiten, die sich der Psychologie des künstlerischen Schaffens entgegenstellen, besteht darin, daß sich gemäß den verschiedenen Künsten das Schaffen nach mancherlei Richtungen in grundverschiedener Weise äußert. Nun aber soll doch vor allem das allen Arten des künstlerischen Schaffens Wesentliche herausgehoben werden. Da wird es nun eben gelten, die höchste Vorsicht und Umsicht zu üben. Nur allzu leicht kann es geschehen, daß dem Ästhetiker etwa vorzugsweise die bildenden Künste zu allernächst liegen, oder daß sich ihm vor allem die Dichtkunst vor Augen stellt und er nun überwiegend im Hinblick auf jene oder diese die künstlerische Betätigung schildert.

Eine solche Schilderung läuft Gefahr, auf Baukunst, Kunstgewerbe, Musik gar nicht oder nur ungefähr zu passen. Der Ästhetiker muß seine Begriffe so formen, seine Ausdrücke so wählen, daß sie weit genug sind, um das Schaffen, in welcher Kunst es auch sei, unter sich zu begreifen. Einige Künste nehmen hinsichtlich der Art des Schaffens eine besonders eigenartige Stellung ein. In den Gebrauchskünsten verläuft das künstlerische Gestalten in vieler Hinsicht grundverschieden von dem sonstigen Kunstschaffen. Ebenso hat das Schaffen des Tonkünstlers seine höchst besonderen Bedingungen. Es wird daher nicht leicht sein, die psychologischen Begriffe derart ins Allgemeine zu dehnen und die sprachlichen Bezeichnungen diesen weiten Allgemeinheiten so genau anzupassen, daß jedwede Art des künstlerischen Schaffens getroffen wird. Dessoir beispielsweise spricht in dem Abschnitt, der die Überschrift „Die Seelenkenntnis des Künstlers" trägt, und der auch nach dem Plane seines Werkes von dem Künstler überhaupt handeln müßte, fast ausschließlich vom Dichter. Dadurch wird das Bild, das er ausführt, anschaulich, lebendig, farbenreich. Aber es ist eben nicht allgemeine Psychologie des künstlerischen Schaffens, was Dessoir hier bietet.

Selbstverständlich wird es gestattet sein, auf gewisse Zweige der künstlerischen Tätigkeit besondere Rücksicht zu nehmen und sie in den Vordergrund treten zu lassen. Nur wird dabei immer in Erinnerung zu bringen sein, daß jetzt nicht mehr allgemein gesprochen wird, sondern nur gewisse Arten des künstlerischen Gestaltens — etwa das Schaffen in den bildenden Künsten oder in der Dichtkunst — den Gegenstand der Behandlung bilden.

6. Eine weitere Schwierigkeit entspringt für die Psychologie des künstlerischen Schaffens im Hinblick auf die ästhetischen Normen. Inwieweit soll die psychologische Behandlung des künstlerischen Schaffens auf die Normen eingehen?

Es ist zu bedenken, daß die allgemeinen ästhetischen Normen in dem ersten Bande entwickelt wurden. Die Normen für die ästhetischen Grundgestalten brachte der zweite Band. Und die eigenartige Ausgestaltung der allgemeinen ästhetischen Normen auf dem Gebiete der Kunst wurde in dem letzten Kapitel dargelegt. Hierauf nochmals einzugehen wäre nicht nur ein Herausfallen aus der psychologischen Methode der nun folgenden Darlegungen, sondern auch eine überflüssige

Wiederholung. Was anderseits die für die einzelnen Künste geltenden Normen betrifft, so werden sie in der Ästhetik der einzelnen Künste zu behandeln sein. Wollte ich die Erörterung über sie in die Psychologie des künstlerischen Schaffens hereinziehen, so würde dies eine methodisch höchst unzweckmäßige Belastung mit Darlegungen, die in einen ganz anderen Zusammenhang gehören, bedeuten.

Nichtsdestoweniger kann die Psychologie des künstlerischen Schaffens das Normative unmöglich völlig ausschalten. Es wird aber das Normative von der psychologischen Seite her anzufassen sein. Das heißt: es wird zu fragen sein, ob und wie sich die ästhetischen Normen dem Bewußtsein des schaffenden Künstlers kund tun; ob und unter welchen Bedingungen sich die Überlegung des Künstlers auf die Normen richte, oder ob sie nur in dunklem Gefühle erfaßt werden, oder ob vielleicht auch dieses fehlen könne; wie es sich in den verschiedenen Abschnitten des künstlerischen Schaffens mit dem Hervortreten des Normativen verhalte; kurz wie es sich psychologisch vollziehe, daß das künstlerische Schaffen *gemäß* den Normen zustande kommt.

7. Noch ist zu der Frage Stellung zu nehmen, mit welchem unter den Problemen, die sich der Psychologie des künstlerischen Schaffens darbieten, zweckmäßigerweise begonnen werden soll. Da kann es am natürlichsten zu sein scheinen, damit anzufangen, das künstlerische Gestalten in seinen verschiedenen Stufen, von den ersten Vorbereitungen an bis zu der Vollendung des Kunstwerks, zu verfolgen. Und zweifellos besteht in dem Aufrollen der Entwicklung des Schaffensvorganges ein wichtiges und unerläßliches Geschäft der Psychologie des künstlerischen Schaffens. Trotzdem halte ich es für zweckmäßiger, nicht hiermit zu beginnen, sondern vielmehr zuvor die Frage aufzuwerfen, durch welche durchgreifend charakteristischen Züge sich der künstlerische Schaffensvorgang psychologisch kennzeichne; welche seelischen Funktionen und Verknüpfungen gerade für den künstlerischen Schaffensvorgang eigentümlich seien.

Will man das Unterscheidende dieses Vorganges mit dem am meisten zusammenfassenden Ausdruck bezeichnen, so wird man an ihm die *schöpferische Phantasie* hervorzuheben haben. Die schöpferische Phantasietätigkeit beherrscht die Entwicklung des künstlerischen Schaffens von Anfang bis zu Ende und läßt ihn sowohl von dem ästhetischen Betrachten wie auch von dem sittlichen, religiösen und wissen-

schaftlichen Verhalten als wesentlich unterschieden erscheinen. Indem man die schöpferische Phantasie ins Auge faßt, darf man hoffen, in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens einzudringen. Hartmann sagt mit Recht: „Erst mit der Betrachtung der Phantasie treten wir aus den Vorhallen des Künstlertums in dessen Tempel ein“.[1] Und Dilthey[2] sieht in der Phantasie den „Inbegriff der Seelenprozesse, in denen die dichterische (und, so darf ich in Diltheys Sinn hinzusetzen, überhaupt die künstlerische) Welt sich bildet“. Zwar gibt es Ästhetiker, die die Erzeugung der Kunst in erster Linie auf logische Einsicht, auf theoretische Erkenntnis gründen. Besonders in den Augen Hermann Cohens ist die Phantasie ein schlimmer Unruhestifter in der Kunst.[3] Die folgenden Betrachtungen werden deutlich machen, in welchem Grade die Logisierung der Kunst der Einsicht in ihr Wesen ferne bleibt.

So soll sich denn das folgende Kapitel mit der Untersuchung der allgemeinsten Züge, durch die sich die künstlerische Phantasie kennzeichnet, beschäftigen.

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 569. [2] Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung; 3. Aufl. (Leipzig 1910); S. 185. [3] Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls (Berlin 1912), Bd. 1, S. 160 ff.

Viertes Kapitel

DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN

II. DIE KUENSTLERISCHE PHANTASIE IM ALLGEMEINEN

VORBEMERKUNGEN

1. Eine Vorbemerkung über die Sonderstellung der schöpferischen Phantasie in der Dichtkunst ist voranzuschicken.

Wie im ästhetischen Aufnehmen und Betrachten, so ist auch im Bereiche des künstlerischen Schaffens die Phantasie für die Dichtkunst von einer weiterreichenden Bedeutung als für die übrigen Künste. In allen anderen Künsten hat die schöpferische Phantasie nur die Aufgabe des Vorbildens für das endgültige Gestalten; in der Dichtkunst dagegen fällt der schöpferischen Phantasie in der Hauptsache auch das abschließende, endgültige Gestalten zu. Der Bildhauer, der Maler, der Baukünstler, der Tonschöpfer — sie alle sehen ihr Ziel darin, das, was sie in der Phantasieanschauung vorgebildet haben, in eine der sinnlichen Wahrnehmung zugängliche Form überzuführen. Freilich gibt nun auch der Dichter seinen Phantasieanschauungen sprachliche, also sinnenfällige Gestaltung. Allein die sprachlichen Gebilde machen doch nicht ausschließlich das Dichtungskunstwerk aus; sondern neben dem künstlerischen Wert, den sie an und für sich selbst besitzen, haben sie zugleich — und dies ist die Hauptsache — für das Dichtungskunstwerk die Bedeutung, daß sie für das Erzeugen von Phantasieanschauungen bestimmte Anweisungen in sich schließen, daß sie als Zeichen für bestimmte Phantasieinhalte gelten. Der Dichter formt nicht so wie der Maler seine Phantasieanschauungen in entsprechende Sinneswahrnehmungen um, derart daß das Kunstwerk einfach das zu einem Sinneswahrnehmungsinhalt gewordene Phantasiebild wäre; sondern indem er seine Worte prägt, bleibt die den Worten ihren Sinn und Wert verleihende Phantasieanschauung als Phantasieanschauung weiter bestehen. Die Phantasieanschauung gehört hier sonach zum Schlußglied des künstlerischen Schaffens, zu seinem Endergebnis; ja sie bildet das Wesentliche darin. So kommt also der schöpferischen

Phantasie im Bereiche der Dichtkunst eine doppelte Aufgabe zu: vorzubilden und abzuschließen.

Es wird daher, wenn im Folgenden von der Phantasieanschauung des Künstlers die Rede sein wird, immer darauf zu achten sein, daß diese zu den ausführenden Akten des Künstlers, je nachdem es sich um Dichtkunst oder die übrigen Künste handelt, ein wesentlich anderes Verhältnis hat. Es liegt ja nahe, wenn von Phantasieanschauung des Künstlers die Rede ist, zunächst und zu allermeist an den Dichter zu denken, weil hier die Phantasie auch das ausführende Organ ist. Falls eine solche Neigung beim Leser bestehen sollte, wird es gut sein, sie beim Lesen der folgenden Darlegungen nicht aufkommen zu lassen.

2. Das Wort „Phantasie" ist nach dem deutschen Sprachgefühl überaus vieldeutig. Selbstverständlich besteht für mich nicht die Aufgabe, die verschiedenen sprachgefühlsmäßigen Bedeutungen von „Phantasie" darzulegen. Es fragt sich vielmehr, wie der Ästhetiker den ihm von der Sprache mit mannigfach schillernden Bedeutungen dargebotenen Ausdruck am zweckmäßigsten verwenden werde.

Im Grunde ist es daher eine zweiseitige Aufgabe, die sich dem Ästhetiker, der das Wesen der Phantasie bestimmen will, aufdrängt. Einmal hat er darauf zu achten, daß er sachlich-richtige und sachlich-wichtige Eigentümlichkeiten des Bewußtseinslebens ins Auge faßt. Es müssen charakteristische, bedeutungsvolle, folgenreiche Seiten des seelischen Lebens sein, die er für seine Begriffsbestimmung zur Grundlage macht; Unterschiedenheiten des seelischen Verlaufes, die um ihrer psychologischen oder menschlichen Wichtigkeit willen eine eigene Bezeichnung verdienen. Und sodann hat er diese seelischen Erscheinungen so zu wählen, daß es mit unserem Sprachgefühl übereinstimmt oder doch zum mindesten nicht wider das Sprachgefühl verstößt, wenn diese Erscheinungen mit dem Namen „Phantasie" belegt werden. Es verbindet sich sonach eine sachlich-psychologische Frage mit einer Benennungsfrage. Es gilt psychologische Tatsachen entscheidender Art genau zu umgrenzen, und es kommt weiterhin darauf an, sie zweckmäßig zu benennen. In der gleichen Lage befindet sich der Psychologe, wenn er feststellen will, was unter Anschauen, Fühlen, Denken, Wollen, Streben, Vernunft und dergleichen zu verstehen ist.

Es ist daher ganz wohl möglich, daß zwei Psychologen, die das Wesen

der Phantasie verschieden auffassen, sich doch in keinem sachlichen Widerstreit befinden. Denn es könnte der Fall eintreten, daß ein Psychologe die seelischen Tatsachen, die ein anderer als Phantasie bezeichnet, in ihrer Richtigkeit und Wichtigkeit anerkennt, jedoch es für unzweckmäßig hält, den Namen Phantasie auf sie anzuwenden. In der Hitze der literarischen Gefechte wird dieses Zurückgehen von Unterschieden in den Ansichten auf bloße Benennungsunterschiede überaus häufig übersehen. Nur zu oft erlebt man es, daß ein Philosoph auf einen anderen losfährt und ihn sachlicher Unrichtigkeiten und Verkennungen zeiht, während es sich doch nur um ein Unterbringen der auch vom Gegner anerkannten Tatsachen und Zusammenhänge unter andere Benennungen handelt.[1]

Gerade beim Eintreten in die Untersuchung der Phantasie ist es wichtig hervorzuheben, daß es sich in erster Linie um die Feststellung psychologisch-bedeutsamer Eigentümlichkeiten und erst in zweiter Linie um die Frage handelt, ob es zweckmäßig sei, das Wort Phantasie auf sie anzuwenden. Denn wie mir scheint, kommt gerade auf dem Gebiete der Phantasie der Fall häufig vor, daß der Psychologe auf Grund seines individuellen Sprachgefühls von einer Art Enthusiasmus für die Bedeutung erfüllt ist, die sich ihm beim Hören des Wortes Phantasie aufdrängt, und daß er nun alle die, welche mit diesem Wort eine andere Bedeutung verknüpfen, ohne weiteres sachlicher Irrtümer beschuldigt.

Wie sich uns indessen auch durch die folgenden Untersuchungen der Begriff der Phantasie umgrenzen mag: keinesfalls wird uns die Phantasie als eine einheitliche selbständige Eigenkraft der Seele, als ein besonderes in sich geschlossenes „Vermögen" entgegentreten. Schon was

[1] Auch in der Besprechung, die Kaarle Laurila dem zweiten Bande meines „Systems" widmet (Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen. In der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 8 [1913], S. 1—42), macht sich das Überschätzen der Benennungsfragen geltend. Ich erkenne gerne an, daß Laurila meinen Ausführungen in eingehender Weise gerecht zu werden bemüht ist, und daß er wichtige Unterschiede zwischen unseren Auffassungen interessant und fruchtbringend beleuchtet. Allein er verfährt in seiner Besprechung nicht selten so, daß er schon darum, weil er einen bestimmten von mir charakterisierten ästhetischen Typus mit einem anderen Namen belegt, die Beschreibung und Umgrenzung, die ich von diesem Typus gebe, für verfehlt hält. Besonders in der ersten Hälfte seiner Besprechung macht sich der Mangel fühlbar, daß er meine Auffassung von den ästhetischen Typen überwiegend vom Standpunkt des Sprachgebrauchs aus beurteilt und dabei die Frage aufzuwerfen versäumt, ob der von mir in bestimmter Weise abgegrenzte und zergliederte Typus, selbst wenn er mit einem unzweckmäßigen Namen benannt sein sollte, nicht doch der Sache nach eine wichtige ästhetische Grundgestalt sei.

ich im ersten Bande über die Phantasie dargelegt habe, läßt die Auffassung, die in der Phantasie ein einheitliches Vermögen erblickt,[1] als ausgeschlossen erscheinen.

II

DIE PHANTASIE ALS GESTEIGERTE ANSCHAULICHKEIT DES VORSTELLENS

3. Wie weit man auch die Bedeutung des Wortes „Phantasie" ausdehnen möge: keinesfalls halte ich es für zweckmäßig, von Phantasietätigkeit dort zu sprechen, wo das Bewußtsein sich auf einen in der sinnlichen Wahrnehmung gegebenen Inhalt richtet; auch dort halte ich dies nicht für zweckmäßig, wo das Bewußtsein den Inhalt des sinnlichen Wahrnehmens mit verschiedenen subjektiven Zutaten ausstattet. Dieses Verknüpfen der sinnlichen Wahrnehmungsinhalte mit subjektiven Zutaten verdient freilich einen eigenen Namen. Es verdient einen solchen schon wegen der ungeheuren Bedeutung, die diese mit den Wahrnehmungsinhalten verbundenen subjektiven Hinzufügungen besitzen, und die aus der modernen Psychologie allgemein bekannt ist. Allein es erscheint mir nicht als zweckmäßig, diese mit den sinnlichen Wahrnehmungsinhalten verschmolzenen, ihnen eingefühlten, ihnen assimilierten Vorstellungen, Gefühle, Strebungen als Phantasieinhalte zu bezeichnen. Ohnedies stehen ja für diesen Vorgang, wie meine soeben angewandte Ausdrucksweise zeigte, solche Ausdrücke wie Einfühlung, Verschmelzung, Assimilation zur Verfügung. Von Phantasie zu reden scheint mir erst dort ausreichender Anlaß vorzuliegen, wo sich unser Vorstellen von der sinnlichen Wahrnehmung derart loslöst, daß es trotz des Fehlens entsprechender sinnlicher Wahrnehmungsgegenwart dennoch nicht leer dasteht, sondern eigentümliche Inhalte aufweist. Freilich liegt in jenem Verbinden des Wahrnehmungsinhaltes mit subjektiven Zutaten ein subjektives Umwandeln des Wahrnehmungsinhaltes vor. Allein trotz dieses subjektiven Durchsetztseins bleibt doch eben der sinnliche Wahrnehmungsinhalt als solcher vor dem Bewußtsein stehen. Wollte man hier schon von Phantasiebetätigung sprechen, so würde der Name „Phantasie" allzu uncharakte-

[1] Will man eine von völlig dogmatischem Vermögensstandpunkt aus gehaltene, dabei aber viel Treffendes bietende und zudem dichterisch gehobene Darstellung der Phantasietätigkeit kennen lernen, so möge man den entsprechenden Abschnitt in MORITZ CARRIERES Ästhetik (3. Aufl., Leipzig 1885; Bd. I, S. 435 ff.) lesen.

ristisch werden. Denn gerade auf dem Gebiete des von dem Gegenwärtigsein der sinnlichen Wahrnehmung abgelösten Vorstellens ergeben sich, wie die unmittelbar folgenden Erörterungen dartun werden, höchst eigentümliche Leistungen, die einer auszeichnenden Benennung bedürfen, und für die keine andere Benennung passender erscheint als das Wort „Phantasie". Wollte man auch schon in jenem Falle von Phantasie sprechen, so würde allzu Ungleichartiges unter diese Bezeichnung zusammengebracht werden.

So erblicke ich denn auch, wie der erste Band darlegte, in dem ästhetischen Betrachten als solchem — abgesehen natürlich von der Dichtkunst — noch keinen Phantasieakt. Nur von einer Mitbeteiligung der Phantasie am ästhetischen Betrachten nach gewissen Richtungen hin kann, wie der erste Band zeigte (S. 320ff.), die Rede sein.

Die ganze nun folgende Psychologie der Phantasie steht sonach unter der Voraussetzung, daß dieser Name nur auf dem Gebiete der von der sinnlichen Wahrnehmung abgelösten Vorstellung Geltung hat. Dies ist im Auge zu behalten, wenn die hier versuchte Darstellung der Phantasiebetätigung mit anderen Ausführungen über diesen Gegenstand verglichen wird. Denn möglicherweise betreffen die Unterschiede mehr die Zweckmäßigkeit der Namengebung als die sachliche Auffassung. Wundt beispielsweise findet Phantasie überall dort, wo sich reproduktive Elemente mit objektiven Eindrücken assimilieren und zugleich die von ihnen erweckten Gefühle in den assimilativ umgewandelten Eindruck überströmen lassen.[1] Daher rechnet er die pseudoskopischen Täuschungen, die subjektiven Taktformen, die ganze ästhetische und außerästhetische Einfühlung zur Phantasie. Hier liegt ein Unterschied von meiner Auffassung zunächst nur hinsichtlich der Zweckmäßigkeit der Benennung vor. Wundt dehnt eben den Umfang des Wortes „Phantasie" auch auf die Einschmelzung subjektiver Elemente in die sinnlichen Wahrnehmungen aus. Tiefer betrachtet freilich hängt dieser Benennungsunterschied mit sachlichen Unterschieden in unser beider Stellung zur Phantasie zusammen. Darauf soll später mit einigen Worten eingegangen werden.

4. Gemäß unserem Sprachgefühl verknüpft sich mit dem Worte „Phantasie" die Bezeichnung gewisser Vorzüge, gewisser seelischer Leistungen

[1] Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, 3. Bd.: Die Kunst; 2. Aufl., S. 59. Vgl. S. 64, 74, 104.

von besonderem Werte. Man denkt bei Phantasie an eine hohe Entwicklung gewisser Seiten des seelischen Lebens. Der Psychologe wird nun gut tun, dieses unser Sprachgefühl, wonach Phantasie ein „Vorzugsname" ist (wie ich mich schon im ersten Bande — S. 318 — ausdrückte), für seine Zwecke zu verwerten. Denn in der Tat sind es psychologisch wichtige und zwar insbesondere für die Psychologie der Ästhetik höchst bedeutsame Vorzüge, die mit Nachdruck als Phantasie bezeichnet zu werden pflegen. Und da scheint mir nun in erster Linie ein Vorzug in Betracht zu kommen, der sich auf den Grad der Anschaulichkeit unseres Vorstellens bezieht. Hierauf ist zunächst einzugehen.

Wenn ich von Anschaulichkeit des Vorstellens spreche, so fasse ich den Grad der Bestimmtheit des Vorstellungsinhaltes ins Auge. Dabei bildet die Bestimmtheit des Wahrnehmungsinhaltes den Maßstab für die Anschaulichkeit des Vorstellens. Je mehr sich die Bestimmtheit oder Deutlichkeit der Inhaltsmerkmale meines vorgestellten Vaters annähert an die Bestimmtheit des sinnlich wahrgenommenen Vaters, um so anschaulicher ist diese Vorstellung. Und ebenso: je mehr sich die Züge der frei erfundenen Vorstellung eines zürnenden Vaters, eines spielenden Mädchens, eines wohnlichen Hauses mit der Bestimmtheit hervorheben, mit der für meine Wahrnehmung diese Gegenstände, wenn ich sie sähe, vorhanden wären, für um so anschaulicher dürfen diese frei erfundenen Vorstellungen gelten. Allerdings sind der Anschaulichkeit des Vorstellens teils durch die grundverschiedene Qualität, die allem Vorgestellten im Vergleiche zum Wahrgenommenen zukommt (die gesehene Farbe, der gehörte Ton sind etwas unvergleichlich Anderes als die vorgestellte Farbe und der vorgestellte Ton), teils durch die nun einmal vorhandenen sehr engen Grenzen des menschlichen Könnens gewichtige Schranken gezogen. Daher versagt unsere Fähigkeit, dem Vorgestellten eine der Wahrnehmungsbestimmtheit sich annähernde Bestimmtheit zu geben, überaus lange vor der Erreichung einer auch nur einigermaßen vorhandenen Übereinstimmung.

Wir haben für unseren Zweck auf die hinsichtlich der Anschaulichkeit der Vorstellungen zwischen den verschiedenen Menschen bestehenden Unterschiede zu achten. Jedermann weiß, daß diese Unterschiede sehr beträchtlich sind. Blicken wir zunächst auf die Erinnerungsvorstellungen. Wundt sagt: „Die Erinnerungsbilder des Gesichtssinnes erschei-

nen bei vielen erwachsenen Personen als völlig farblose, auch in den Konturen undeutliche Zeichnungen; bei andern sind zwar die Konturen deutlich, aber die Farben werden nicht reproduziert; bei noch anderen sind die Erinnerungsbilder farbig, aber viel blasser als die unmittelbaren Sinnesvorstellungen."[1] Besonders bei Künstlern und Kunstgeschichtsforschern findet man häufig die Fähigkeit, gesehene Gemälde und dergleichen sich nach Form und Farbe in anschaulicher Lebhaftigkeit vor das Bewußtsein zu rufen, in erstaunlichem Grade entwickelt, während Andere selbst die oft und mit größter Hingebung betrachteten Bilder sich nur in schwankenden und fraglichen Umrissen und unbestimmten Farben zu vergegenwärtigen imstande sind. Ebenso sind hinsichtlich der Tonvorstellungen die Unterschiede der Anschaulichkeit überaus bedeutend. Es gibt Musiker, die nach dem einmaligen Hören eines schwierigen Tonwerkes lange Stellen daraus auf dem Klavier wiederzugeben wissen; das Gehörte lebt also in ihrer Erinnerung vollkommen deutlich auf. Von Mozart wird erzählt, daß er in Rom das neunstimmige Miserere Allegris nach einmaligem Anhören niedergeschrieben habe. Andere dagegen tragen aus einem Konzert in ihrer Erinnerung nur unbestimmte Gesamteindrücke davon.

Es handelt sich hierbei um Unterschiede von großer Wichtigkeit für Lebensgenuß und künstlerische Freuden. Wer sich das Gesehene und Gehörte in lebensvoller Anschaulichkeit vorzustellen vermag, hat hierin

[1] Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl., Bd. 3, S. 635. Ausführliche Beobachtungen über die Unterschiede in der Deutlichkeit der Erinnerungs- und Phantasiebilder findet man bei Fechner (Elemente der Psychophysik, 2. Bd., S. 469 ff.). Von erstaunlicher Anschaulichkeit und zugleich Dauerhaftigkeit war das Gedächtnis Adolf Menzels. Eines seiner Meisterwerke, „Die Abreise des Königs Wilhelm zur Armee am 30. Juli 1870" malte er erst das Jahr darauf „aus der Erinnerung". Menzel hatte ein Augenblicksbild zusammengesetztester Art mit scharfem Blick erfaßt und in der Erinnerung festgehalten. Und eine Erinnerung an den Luxembourggarten in Paris wurde ihm nach vier Jahren wieder so lebendig, daß er ein Ölbild, das wie ein im Fluge festgehaltener Eindruck der Wirklichkeit aussieht, darnach zu malen imstande war (H. Knackfuss, Menzel, 1897, S. 77, 85). Noch viel wunderbarer klingt, was Ölzelt-Newin über Hans Makarts Gedächtnis aus eigener Erfahrung berichtet. Auf einem Spaziergang sei er mit Makart in eifrigem Gespräche an einem Turmgerüste vorbeigekommen, ohne daß darauf irgendwelche Aufmerksamkeit gelenkt worden wäre. Als dann später über die Festigkeit des Gerüstes hin- und hergestritten wurde, habe Makart das ganze Gerüst mit den Einzelheiten aller Holzverbindungen aufgezeichnet. Das Erstaunen, das er dadurch erregte, sei noch gesteigert worden, als seine Zeichnung durch den Augenschein als richtig befunden wurde. Ebenso habe Makart Blumen bis ins Einzelne wahrheitsgetreu gemalt, nachdem er nur einmal einen flüchtigen Blick auf das Urbild geworfen hatte (Über Phantasievorstellungen [Graz 1889], S. 47).

in unzähligen Fällen eine höchst willkommene Hilfe. Wer beispielsweise seine Reiseeindrücke in anschaulicher Erinnerung behält, kann, wie man zu sagen pflegt, lange davon „zehren". Das heißt: er besitzt an ihnen eine Quelle immer neuer Freuden, er knüpft an sie immer wieder sein Sinnen und inneres Erleben. Handelt es sich freilich um Erlebnisse furchtbarer Art, so ist die lebhafte Anschaulichkeit der Erinnerungsbilder eine Quelle immer neuer Aufregungen. Man kann sich dann von den Erinnerungsbildern geradezu verfolgt fühlen. Und was die künstlerischen Eindrücke angeht, so weiß jedermann, daß ihre Tragweite für unser Genießen und unser Innenleben überhaupt um so größer ist, je anschaulicher sie in unserer Erinnerung haften. Wer sich, was er in Rom gesehen hat, noch nach Jahren anschaulich vor die Seele zu stellen vermag, besitzt an Rom einen ungleich reicheren Ertrag für seine künstlerische Entwicklung als der Anschauungsschwache: ihm wird sein Rom-Erlebnis bald zu einem schattenhaften Ereignis.
Aber nicht nur an die Erinnerungsbilder ist zu denken, wenn von der Fähigkeit des anschaulichen Vorstellens die Rede ist; sondern ebensosehr an die umgeformten Vorstellungen. Der eine verknüpft beim Lesen einer Dichtung mit den vom Dichter in der Absicht auf Anschaulichkeit gewählten Wörtern nur bläßliche Vorstellungen, der andere solche von höchster Anschaulichkeit. Die von einem modernen Lyriker zur Bezeichnung von Farben gebrauchten Wörter erwecken in dem einen Leser ein wahres Schwelgen in Farbenvorstellungen, während sie für einen andern bloße Worte bleiben. Wenn sich der Verliebte in Abenteuer hineinträumt, so geschieht dies mit sehr verschiedenen Graden von Anschaulichkeit. Der eine sieht bestimmte Lagen in voller Leibhaftigkeit vor sich, der andere hat nur schwankende Schatten vor seinem inneren Auge. Und auch hinsichtlich der umgeformten Vorstellungen ist die Gabe der Anschaulichkeit von großer Wichtigkeit: bald wegen der sich daran knüpfenden Freuden, bald wegen der beunruhigenden und quälenden Folgen. Wer in gefahrvoller Lage sich die möglichen schrecklichen Erlebnisse mit voller Deutlichkeit ausmalt, ist übler daran als der Anschauungsarme. Sieht jener selbe Mensch dagegen sein Leben im Glanze der Hoffnung vor sich liegen, so zieht er aus seiner Gabe der Anschaulichkeit Freuden und Beseligungen, wie sie der in seinem Vorstellen mit nur dürftiger Anschaulichkeit Ausgestattete nicht kennt. Vor allem aber ist die Gabe

anschaulichen Vorstellens darum von größter Wichtigkeit, weil sich das künstlerische Schaffen allein auf diesem Boden entwickelt. Anschaulichkeit des Vorstellens ist gleichsam das Medium, in dem das künstlerische Schaffen lebt und gedeiht.

Um dieser ihrer Wichtigkeit willen wird es sich empfehlen, die Fähigkeit, den Vorstellungen eine weitgehende oder kaum zu überbietende Anschaulichkeit zu geben, mit einem besonderen Namen auszustatten. Und als solcher bietet sich sprachgefühlsmäßig das Wort „Phantasie" dar. Nicht als ob man im Sprachgebrauch unter Phantasie immer ausschließlich diese Fähigkeit verstünde; aber man versteht sie auch darunter. Wenn ein Schüler in der Stereometrie nicht mehr zu folgen vermag, so sagt man: dies rühre von einem Mangel an Raumphantasie her. Wer, ohne das Schachbrett anzusehen, Schach spielt, zeichnet sich durch Phantasie aus. Die Deutlichkeit, mit der die Leser beim Lesen etwa Hamlets die Gestalten vor sich sehen, ist sehr verschieden je nach der Stärke der Phantasie. Wenn jemand sagt: er könne sich eine gewisse Landschaft nicht mehr deutlich vorstellen, so ruft man ihm zu: strenge deine Phantasie an.

Und zwar wird man die bezeichnete Fähigkeit, um den Ausdruck „Phantasie" von anderen Verwendungen, die ihm zu geben sein werden, als Phantasie im weitesten Sinne oder als anschauliche Phantasie zu bezeichnen haben. So bilden also nach dieser Bezeichnungsweise Phantasie und Erinnerungsvorstellung nicht schlechtweg einen Gegensatz. Phantasie im weitesten Sinne ist auch im Bereiche der Erinnerungsvorstellungen zu finden.

Gegen diese Begriffsbestimmung von Phantasie darf nicht eingewendet werden, daß das Maximum an Anschaulichkeit erfahrungsmäßig nicht festgestellt werden kann. In der Tat könnte es, wenn man für das Vorstellen von Gestalten, von Farben, von Tönen auf Grund gewisser Erfahrungen ein Maximum angenommen hat, immer noch jemanden geben, der noch Außerordentlicheres leistete. Allein es kommt auch gar nicht auf die Feststellung des Maximums an Anschaulichkeit an. Sondern es genügt, daß wir erfahrungsmäßig hoch- und höher- und schwach- und schwächerentwickelte Grade der Anschaulichkeit zu unterscheiden vermögen. Da wir diese Unterscheidungsfähigkeit besitzen, ist nichts einzuwenden, wenn Phantasie im weitesten Sinne dahin definiert wird, daß sie in der Fähigkeit besteht, seinen Vorstellungen den höchsten oder

einen hohen Grad von Anschaulichkeit zu geben. Phantasie im weitesten Sinn bezieht sich auf das Maximum oder einen dem Maximum sich annähernden Grad von Anschaulichkeit.

Wundt wendet sich in seiner Völkerpsychologie gegen die Ansicht, welche die Phantasie durch das Merkmal der Anschaulichkeit abgrenzt. Denn es gebe beispielsweise Dichter, denen man Phantasie nicht absprechen könne, und deren Dichtungen doch keine hervorragende Anschaulichkeit zeigen. Auch sei zu bedenken, daß kein Bewußtseinsinhalt völlig der Anschaulichkeit entbehre. Daher sei Anschaulichkeit kein brauchbares Unterscheidungsmerkmal der Phantasie.[1] Die von mir vertretene Ansicht wird von diesen Einwendungen nicht getroffen. Denn diese setzen voraus, daß die Phantasie etwas Gegebenes sei, an dem man nun die unterscheidenden Kriterien aufzusuchen sich bemühe. Der von mir eingeschlagene Weg ist völlig anderer Art. Für mich liegt die Phantasie nicht von vornherein in bestimmten, so und so beschaffenen Bewußtseinsvorgängen vor; sondern ich ging in d e r Weise vor, daß sich mir Bewußtseinsvorgänge von gewisser Beschaffenheit als eigentümlich und als wichtig heraushoben; daß um dieser ihrer Eigentümlichkeit und Wichtigkeit willen mir die Fähigkeit zu einer solchen Leistung einen besonderen Namen zu verdienen schien, und daß sich mir gemäß unserem Sprachgefühl hierfür der Name „Phantasie im weitesten Sinne" oder „anschauliche Phantasie" darbot. Phantasie ist sonach fürs erste nur eine Bezeichnung des eigentümlichen Vorzuges, den Vorstellungen ein Maximum oder einen dem Maximum sich annähernden Grad von Anschaulichkeit zu geben. Natürlich ist damit ohne weiteres zugegeben, daß Phantasie im weitesten Sinne etwas Fließendes bedeutet, und daß es Fälle gibt, wo es subjektivem Ermessen und Takte zu entscheiden obliegt, ob noch von Phantasie im weitesten Sinne geredet werden dürfe. Gegen dieses Verfahren darf also nicht gesagt werden: es gebe auch Phantasie von wenig anschaulicher Art. Denn wo Vorstellungen von wenig anschaulicher Art vorkommen, gebrauche ich eben gemäß meiner Namengebung nicht mehr den Ausdruck „anschauliche Phantasie" in vollem Sinne. Es mag in

[1] Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, 3. Bd.: Die Kunst; 2. Aufl. S. 16 f. Sobald es sich um das Problem der Phantasiebegabung handelt, gesteht auch Wundt dem Merkmal der Anschaulichkeit ein entscheidendes Recht zu. Er stellt dann die anschauliche und die kombinierende Phantasie einander gegenüber (Grundzüge der physiologischen Psychologie, 3. Bd., 5. Aufl. S. 636).

solchen Fällen vielleicht Phantasie in einer anderen Bedeutung in ungeschmälerter, ja ausgezeichneter Weise vorliegen. Das würde an sich noch nicht im entferntesten dazu in Widerspruch stehen, daß die Phantasie im weitesten Sinne nur schwach entwickelt ist.

5. Ich sagte vorhin: die Anschaulichkeit des Vorstellens bilde das Medium, in dem das künstlerische Schaffen allein leben und gedeihen könne. Hier habe ich Einwendungen zu erwarten. Zweifellos lassen sich zahlreiche Tatsachen anführen, die geignet scheinen könnten, die Anschaulichkeit als allgemeinsten Grundzug des künstlerischen Schaffens in zweifelhaftes Licht zu rücken.

Erstlich könnte darauf hingewiesen werden, daß nicht wenige große Dichter nur einen verhältnismäßig geringen Grad von Anschaulichkeit zeigen. Man könnte an Klopstock, Novalis, Jean Paul erinnern. Und dies muß als Tatsache zugestanden werden. Im besonderen könnte an die Lyrik gedacht werden. Auch bei hervorragenden Lyrikern findet man Gedichte, die im Leser nur von spärlichen Anschauungen begleitete Gefühle erwecken. Und in vortrefflichen Romanen gibt es oft lange Strecken, die sich durch Anschauungskahlheit kennzeichnen. Aus derartigen Tatsachen ist aber nicht etwa der Schluß zu ziehen, daß anschauliche Phantasie kein wesentliches Erfordernis des Künstlers sei. Vielmehr sind jene Tatsachen so zu beurteilen, daß, wenn anschauungsarme Dichtungen einen hohen künstlerischen Wert haben, sie ihn haben *trotz* der Anschauungsarmut. Es liegt dann die Sache so, daß künstlerische Vorzüge anderer Art den in der Anschauungsdürftigkeit liegenden künstlerischen Mangel überwiegen. Hierüber habe ich im ersten Bande ausführlich gesprochen (S. 425ff.). Das *Ideal* für das künstlerische Schaffen bildet in jedem Falle eine starke Anschaulichkeit der geschaffenen Gestalten.

Seine positive Begründung hat der Satz von der Anschaulichkeit des Vorstellens als dem Medium des künstlerischen Schaffens in den Darlegungen des ersten Bandes. Wenige Worte genügen, um die Verknüpfung dieses Satzes mit dem ersten Bande herzustellen. Wir wissen von dorther, daß die ästhetische Wirksamkeit eines Eindrucks von dem Formgewordensein des Gehaltes, anders ausgedrückt: von dem Eingeschmolzensein der Vorstellungen und Gefühle in die Anschauung abhängt. Es werden daher die ästhetischen Vorstellungen des künst-

lerisch Schaffenden für den Zweck der Hervorbringung des Kunstwerkes um so geeigneter sein, je anschaulicher sie sind. Und das Gleiche gilt von den Gefühlen, die als Gehalt des Kunstwerkes gemeint sind. Sie sind für den Zweck des Kunstwerkes um so geeigneter, je mehr sie in Vorstellungen von starker Anschaulichkeit eingeschmolzen sind, das heißt: je mehr sie mit Phantasie im weitesten Sinne verwachsen sind. Das gilt von jedweder Kunst. Als Feuerbach sich mit seiner Iphigenie oder Medea trug, zeigte, so müssen wir annehmen, die Gestalt, die den Mittelpunkt seines Bewußtseins bildete, eine dem Sinnenfälligen nahekommende Deutlichkeit. Und zweifellos waren auch die Gefühle, die er in Iphigenie oder Medea zum Ausdruck gebracht sehen wollte, nicht in gestaltloser Innerlichkeit in ihm vorhanden, sondern in Verwachsenheit mit jenen anschaulichen Gebilden. Und wenn ein Baukünstler etwa ein Gesims zu gestalten hat, so schwebt ihm etwa Kühnheit der Ausladung oder sanfte Geschwungenheit nicht in Form von unbestimmten Vorstellungen oder bloßen Gefühlen vor, sondern als ein deutlich Innerlich-Gesehenes.

Ein anderer Einwand könnte sich im besonderen gegen die im vorangehenden enthaltene Aufstellung richten, daß der Maßstab für die Anschaulichkeit des Vorgestellten in der Bestimmtheit der sinnlichen Wahrnehmung liege. Man könnte hiergegen einwenden: wenn ein Dichter die Gestalt eines Mädchens schildere, so hebe er etwa den Augenausdruck, die Farbe des Haars, die Art des Lächelns, die Art des Schreitens hervor und lasse es damit genug sein; eine andere Gestalt wieder beschreibe er dadurch, daß er etwa die böse Falte um den Mund, die hastigen Händebewegungen, die rauhe Stimme uns vor die Anschauung rücke; von allem Übrigen werde nichts gesagt. Und der Einwand könnte fortfahren: auch wenn ein Dichter einen anschaulichen Eindruck von einer Landschaft hervorbringen wolle, treffe er unter ihren Bestimmtheiten eine Auslese; er greife etwa einen alten Lindenbaum vor einem stattlichen Hause mit rotem Dach, einen fernen Kirchturm, unabsehbar sich erstreckende Kornfelder heraus. Und nun gar der Lyriker beschränke sich darauf, lediglich von den blauen Augen oder von der „lieblichen Gestalt" und dem „Blick voll Treu und Güte" zu reden. Keinem Dichter falle es ein, auch wenn er noch so ausführlich beschreibe, sämtliche Züge des Gegenstandes in seine Beschreibung aufzunehmen. Und wenn er dies wirklich tun wollte, so würde er in eine ermüdende,

mit lauter kleinen und kleinsten Einzelheiten erdrückende und doch noch unvollständig bleibende Beschreiberei hineingeraten, die am allerwenigsten den vollen, runden, satten Eindruck des sinnlich wahrgenommenen Gegenstandes zu ersetzen vermöchte. Es sei also (damit könnte der Gegner schließen) die Bestimmtheit der sinnlichen Wahrnehmung nicht im entferntesten der Maßstab, an dem die Anschaulichkeit des dichterischen Phantasiebildes gemessen werde.

Hierauf ist zu erwidern, daß der Einwand mit der Kennzeichnung der Art, wie der Dichter aus den Zügen des zu beschreibenden Gegenstandes eine Auslese trifft, vollkommen recht hat, daß er aber auf einer ganz falschen Voraussetzung beruht. Der Gegner nämlich schiebt mir die Ansicht unter, daß das Phantasiebild erst dann anschaulich sei, wenn es sich der lückenlosen, allseitigen, vollgesättigten Bestimmtheit des Wahrnehmungsbildes annähere. Eine solche Ansicht aber liegt mir gänzlich ferne. Wenn ich sagte, daß die Bestimmtheit des Vorstellungsinhaltes ihren Maßstab an der Bestimmtheit des sinnlichen Wahrnehmungsbildes habe, so ist damit nur gemeint, daß diejenigen Züge, in denen jeweilig der Vorstellungsinhalt besteht, um so anschaulicher sind, je näher sie an die Bestimmtheit eben derselben Züge in der sinnlichen Wahrnehmung herankommen. Davon, daß die lückenlose Vollbestimmtheit der sinnlichen Wahrnehmung von dem Dichter erstrebt werden solle, war mit keinem Worte die Rede. Es wird eine wichtige Angelegenheit der Ästhetik der Dichtkunst sein zu untersuchen, welcherlei Auslese der Dichter überhaupt und der Lyriker, Epiker, Dramatiker im besonderen unter den Zügen und Merkmalen der in Frage stehenden Gegenstände zu treffen und worauf er in dieser Auswahl zu achten habe, um die Forderung der Anschaulichkeit, wie sie für die Dichtkunst überhaupt und für die Arten und Unterarten im besonderen bestehen, am besten zu erfüllen. Welchen Charakter die Anschaulichkeit in der Dichtkunst und ihren Zweigen annehme: das ist eine Frage, die uns hier gänzlich ferne liegt. Die gegenwärtige Aufstellung bezieht sich, soweit die Dichtkunst in Frage kommt, allein darauf, daß, welche Züge und Merkmale auch immer der Dichter zur Anschaulichkeit bringen wolle, diese desto mehr erreicht werde, je mehr sich die ausgewählten Züge und Merkmale der Bestimmtheit des sinnlichen Wahrnehmens annähern.

Was im besonderen die Lyrik angeht, so ist zu bedenken, daß hier eine gewisse Ungegenständlichkeit zu der Natur der Anschaulichkeit gehört, wie sie durch die Bedingungen der Lyrik gefordert ist. Der Lyriker will oft nur die Vorstellung einer gewissen Art von Gebärde, von Bewegungstendenz, eines gewissen Typus von Erstreckung und Gestaltung, vielleicht auch einer gewissen Farbigkeit ohne bestimmte Gestalt in dem Hörer hervorrufen. Es gehört hier also zur Anschaulichkeit, auch wo sie vollkommen erreicht ist, eine gewisse Unbestimmtheit. Hier bedeutet die Forderung der Anschaulichkeit natürlich nur dies, daß i n n e r h a l b der verhältnismäßigen Ungegenständlichkeit oder Unbestimmtheit denn doch die größtmögliche Bestimmtheit erreicht werde. Man nehme etwa Heines Gedicht „Auf Flügeln des Gesanges". Die bedeutenderen Anschauungen werden hier der Reihe nach durch die Worte: Fluren des Ganges, rotblühender Garten, Lotosblumen, Veilchen, Rosen, Gazellen, Palmenbaum bezeichnet. Es liegt nicht im entferntesten im Sinne des Gedichtes, daß wir uns einen individuell bestimmten Garten, individuell bestimmte Rosen vorstellen; der Dichter will nicht mehr, als daß uns so Etwas wie ein Garten, Rosen usw. vorschwebe. Nur der Garten in Form einer gewissen Erstreckungs- und Gestaltungstendenz, verbunden mit einer gewissen Farbigkeitsweise, soll uns entgegenleuchten. Was die Forderung der Anschaulichkeit hier besagen will, ist nur dies, daß i n n e r h a l b der verhältnismäßig verschwebenden Natur dieser Vorstellungen doch ein möglichst hoher Grad einer derartigen Bestimmtheit erreicht werde, daß wir uns dem Reize eines entsprechenden wirklichen Wahrnehmens nahe fühlen.

Nebenbei bemerkt: nicht jede beliebige Vorstellung, die in dem Künstler bei seinem Gestalten entsteht, ist gemeint, wenn von den Vorstellungen des Künstlers lebhafte Anschaulichkeit gefordert wird. Der Künstler macht sich während seines Schaffens eine Menge von Vorstellungen, die sich auf Material, Technik, Hilfsmittel und dergleichen beziehen. Solche Hilfsvorstellungen sind hier nicht gemeint, sondern nur um diejenigen Vorstellungen handelt es sich, die von ihm als zum Inhalt des Kunstwerks gehörig angesehen werden. Jene anderen Vorstellungen sind verhältnismäßig unwesentlicher Art und brauchen sich nicht durch besondere Anschaulichkeit auszuzeichnen. Dagegen müssen die den Inhalt des beabsichtigten Kunstwerkes ausmachenden Vorstellungen — ich kann sie

kurz die ästhetischen Vorstellungen nennen — durchgängig eine stark entwickelte Anschaulichkeit aufweisen, wofern sie nicht eine Herabminderung des Wertes des Kunstwerkes nach sich ziehen sollen.

Fragt man nach den psychologischen Vorbedingungen der anschaulichen Phantasie, so ist, mag es sich um erinnerte oder frei geformte Vorstellungen handeln, an erster Stelle zweifellos die Fähigkeit scharfen, genau unterscheidenden, nichts übersehenden Wahrnehmens zu nennen. Wer über die Dinge flüchtig hinzusehen pflegt, kann es unmöglich zu anschaulichen Phantasievorstellungen bringen. Mit welchen frischen, scharf die Dinge packenden Sinnen die Künstler ausgestattet zu sein pflegen, ist bekannt. Jeder deutsche Ästhetiker wird sich geradeso, wie Vischer, gedrängt fühlen, hierbei vor allem an Goethe zu denken.[1] Oder man mag sich an solche Künstler wie Chodowiecki oder Menzel erinnern: sie waren in ihren Zeichnungen von früher Jugend an bemüht, die Natur mit allerschärfstem Sehen festzuhalten.

III

DIE PHANTASIE ALS UMFORMUNG VON VORSTELLUNGSINHALTEN

6. Mit der anschaulichen Phantasie ist das künstlerische Schaffen nur erst an der Oberfläche gestreift. Will man dem künstlerischen Schaffen näher treten, so muß auf eine engere Bedeutung von Phantasie eingegangen werden. Zu einer engeren Bedeutung von Phantasie aber wird man gelangen, wenn man sich auf das Umformen der Vorstellungsinhalte einläßt. Hat die Phantasie auf diese Weise eine engere Bedeutung erlangt, dann tritt sie auch zur künstlerischen Tätigkeit in allernächste Beziehung. Denn die künstlerische Tätigkeit besteht allenthalben in einem Umformen des durch die Erfahrung Gegebenen. Auch der naturalistische Bildnismaler nimmt, wenn er künstlerisch verfährt, mit den verschiedenen Augenblickseindrücken, die er von dem zu malenden Kopfe empfangen hat, mannigfaltige Umformungen vor. Der auf dem Gemälde endgültig erscheinende Kopf ist oft das Ergebnis einer langen Reihe von Umarbeitungen in der inneren Anschauung. Ebenso muß der Maler, der eine wirkliche Landschaft im Bilde festhalten will, mit der Reihenfolge der Augenblickseindrücke, die insbesondere je nach

[1] Vischer, Ästhetik § 386.

den wechselnden Beleuchtungen sich sehr stark voneinander unterscheiden können, eine überaus rege innere Verarbeitung vornehmen.

Umformung der Vorstellungsinhalte ist eine durch das ganze menschlich-seelische Leben verbreitete Erscheinung. Alles, was man als Assimilation, Apperzeption, Denken, Urteil, Begriff, Verstand, Vernunft zu bezeichnen pflegt, gehört hierher. Als Phantasie aber darf das Umformen nur dann gelten, wenn es durch das Gepräge lebhafter Anschaulichkeit ausgezeichnet ist. Dies folgt aus der vorhin gegebenen Feststellung, wonach Phantasie im weitesten Sinne nichts anderes als möglichst anschauliches Vorstellen ist. Zur Phantasie wird das Umformen der erfahrungsgegebenen Vorstellungsinhalte erst dann, wenn das Umgeformte einen hohen und höchsten Grad von Anschaulichkeit aufweist.

Vor allem haben wir daher, wenn wir auf die engere Bedeutung von Phantasie lossteuern und uns zu diesem Zwecke auf das Gebiet der Vorstellungsumformung begeben, uns von allem denkenden Umformen fernzuhalten. Allerdings gibt es auch in der Denkarbeit anschauliche Bestandstücke. Das denkende Verarbeiten geht, sofern es sich auf die Raumwelt bezieht, von Sinneswahrnehmungen aus und bezieht sich in allen seinen Schritten auf solche zurück. Allein das Denken ist doch überall auf das Allgemeine, das Gattungsmäßige, die Gesetze und Prinzipien gerichtet; seine Tendenz geht sonach darauf, die Vorstellungen ihrer Anschaulichkeit immer mehr zu entkleiden, sie in immer anschauungsärmere Begriffe umzuwandeln. Das Denken schließt also eine der anschaulichen Phantasie geradezu entgegenstrebende Tendenz in sich. Es mag ja richtig sein (und ohne Zweifel verhält es sich so), daß das Denken vielfach der Hilfeleistung der Phantasie bedarf. Allein die Denkverknüpfungen als solche zielen auf Verunanschaulichung, nicht auf Veranschaulichung hin.

Ebensowenig kann die Umformung, die man als Verschmelzung, Einfühlung, Assimilation bezeichnet, in Frage kommen. Davon war schon vorhin, unter Nummer 3, die Rede. Wollte man diese Art von Umformung mit in die Phantasie hereinziehen, so würde man auch ein auf sinnliche Wahrnehmungsinhalte gerichtetes Bewußtsein unter bestimmten Bedingungen als Phantasie bezeichnen müssen. Und dies wäre, wie ich vorhin ausgeführt habe, gleichbedeutend mit terminologischer Verwirrung.

Noch auf eine andere unzweckmäßige Ausdehnung des Namens „Phantasie" muß hier hingewiesen werden. Es handelt sich dabei um eine Umformung von Vorstellungen, die am allerwenigsten mit Phantasie verwechselt werden darf. Die Erinnerungsvorstellungen pflegen im Laufe der Zeit ihre Schärfe zu verlieren, schattenhaft zu werden, Unsicherheit und Täuschung mit sich zu führen. Zweifellos kann man hierauf den Ausdruck „Umformung" anwenden. Aber auch das frische und zuverlässige Erinnerungsbild stimmt nicht in allen Zügen mit dem Urbilde. Jedes Erinnerungsbild schließt, so kann man daher sagen, eine gewisse Umformung des Urbildes in sich. „Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose." Es wäre nun aber im höchsten Grade unzweckmäßig, ja verwirrend, wenn man, wie beispielsweise Ölzelt-Newin, Dilthey und Emil Lucka[1] tun, jede Veränderung an den Erinnerungsbildern zur Phantasie rechnen wollte. Diese Verwischungen, Verschiebungen, Verarmungen, Neubildungen an den Erinnerungsvorstellungen können schon darum nicht zur Phantasie gerechnet werden, weil sie in der Regel von der Richtung ins Unanschauliche hin beherrscht sind. Dazu kommt aber noch, daß sie eine Nebenerscheinung an dem Erinnerungsvorgange[2] bilden, die mit allem, was man selbst in weitherzigster Weise Phantasie nennen könnte, schlechtweg keine Ähnlichkeit zeigt. Auch ist zu bedenken, daß dieses unwillkürliche Verblassen, Sichabreiben, Sichverschieben der Erinnerungsbilder etwas ist, was als ein Mangel, als eine schwache Seite an unserem Vorstellen empfunden wird.

[1] Ölzelt-Newin, Über Phantasievorstellungen, S. 53. Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung; 3. Aufl. (Leipzig 1910), S. 181 ff. Der im Text zitierte Satz gehört Dilthey an. Emil Lucka, Die Phantasie; eine psychologische Untersuchung (Wien 1908), S. 64 ff. Man findet in diesen Schriften viele äußerst feine Beobachtungen und Bemerkungen über die „Metamorphose" der Erinnerungsbilder. Wogegen ich mich wende, das ist nicht die Tatsache dieser Umbildung, sondern deren Zurechnung zur Phantasie. [2] Ich nenne diese Umformungen eine Nebenerscheinung an dem Erinnerungsvorgang, weil die Erinnerungsgewißheit sich nicht auf die Veränderungen des Erinnerungsbildes bezieht, ja sie völlig beiseite liegen läßt. Ich erinnere mich z. B., gestern Kirschen gekauft, ein Versprechen gegeben oder einer Feier beigewohnt zu haben. Diese Erinnerung ist unbedingt getreu, enthält nichts Unrichtiges, auch wenn die einzelnen Kirschen nach Zahl, Farbe, Gestalt, Geschmack mir nur ungenau vorschweben, auch wenn ich die Wörter, aus denen das Versprechen bestand, nicht mit unbedingter Genauigkeit wiederzugeben vermag, auch wenn die Feier in einer Menge von Merkmalen sich mir in der Erinnerung verdunkelt oder geradezu gefälscht hat. Denn die Erinnerungsgewißheit meint diese unsicher gewordenen oder gar gefälschten Merkmale nicht; diese bilden ein für die Erinnerungsgewißheit belangloses Nebenbei. Was die Erinnerung meint, was sie als geschehen behauptet, das steht vollkommen sicher und genau fest. Mit den Ungenauigkeiten des Vorstellungsbildes hat die Erinnerung nichts zu schaffen.

Auch dies stimmt nicht zu dem mit dem Ausdruck „Phantasie“ verknüpften Gefühl, daß damit ein Vorzug an dem Seelenleben der Phantasie-Habenden gemeint ist.

7. Bis jetzt liegt die Sache so: die Phantasie im weitesten Sinne hat zwei Verbreitungsbezirke: sowohl die Erinnerungsbilder, wie auch die Vorstellungsumformungen können von Phantasie zeugen; soweit nämlich beide auf ein Maximum von Anschaulichkeit gerichtet sind.[1] So gliedert sich die anschauliche Phantasie in die wiedergebende oder Erinnerungsphantasie und in die umformende Phantasie. Der weitere Schritt, den ich tue, besteht nun darin, daß ich sage: wenn die beiden Faktoren: möglichste Anschaulichkeit des Vorstellens und Vorstellungsumformung zusammentreten, so ist dies etwas so Wichtiges, daß sich von Phantasie in engerem Sinne sprechen läßt. Vorstellungsumformung mit dem Gepräge und der Tendenz starker Anschaulichkeit ist Phantasie in engerem Sinne.

Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, wird man indessen noch eine Bestimmung dazu treten lassen müssen. Wenn nämlich ein betont-anschaulicher Vorstellungsinhalt mit subjektiven Inhalten verschmolzen wird, also etwa Stimmungen, Strebungen in ihn eingefühlt werden, so liegt, wörtlich genommen, eine Vorstellungsumformung im Elemente möglichster Anschaulichkeit vor. Das Erinnerungsbild meiner Mutter etwa schwebt mir in lebensvoller Deutlichkeit vor, und zugleich fühle ich in ihre Züge und Gestalt die Liebe und Geduld ein, die ich einst an ihr erlebt habe. Hier wird ein anschaulicher Vorstellungsinhalt derart umgeformt, daß ihm auch nach geschehener Umformung seine Anschaulichkeit voll erhalten bleibt.

In diesem Sinne will ich es nicht genommen sehen, wenn ich die Phantasie in engerer Bedeutung in die mit dem Gepräge möglichster An-

[1] Zuweilen wird Phantasie in dem weiten Sinne gebraucht, daß alles Reproduzieren als Phantasieren bezeichnet wird. So faßt Witasek (Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, S. 110) unter dem Namen Phantasie die ganze eine Hälfte des Seelenlebens zusammen, die sich dadurch kennzeichnet, daß sie die Spiegelbilder zu den Tatsachen der anderen Hälfte enthält. Jede reproduzierte Vorstellung nennt er hiernach Phantasievorstellung, jedes reproduzierte Gefühl Phantasiegefühl, jede reproduzierte Begehrung Phantasiebegehrung. Auch hiergegen muß ich sagen: das Wort Phantasie verliert hierdurch alles Charakteristische. Für das, was Witasek als Phantasie bezeichnet, stehen die Wörter: Vorstellung, Erinnerung, Reproduktion zur Verfügung. Auch der Ausdrücke „Scheingefühl“, „Scheinbegehrung“ kann man sich unter Umständen bedienen.

schaulichkeit verlaufende Vorstellungsumformung setzte. Denn dann würde sich ja die schon wiederholt gerügte Vermischung der Phantasie mit Einfühlung und Verschmelzung ergeben. Nicht diese dem gegebenen anschaulichen Vorstellungsinhalt immanent bleibende Umformung ist gemeint. Vielmehr ist der Sinn jener Definition dahin zu verstehen, daß aus Vorstellungen neue Vorstellungen geformt werden. Gewisse Vorstellungen dienen der umformenden Tätigkeit als Material; hieraus werden Vorstellungen geformt, die jenen Vorstellungen als besondere selbständige Vorstellungsgebilde gegenübertreten. Das Umformungsergebnis besteht also hier in besonderen Vorstellungen. Und wenn von der Umformung ein hoher und höchster Grad von Anschaulichkeit gefordert wird, so bezieht sich dies auf das Umformungsergebnis. Das Vorstellungsmaterial muß nicht notwendig von besonderer Anschaulichkeit sein. Im Gegenteil wird man die Kraft der Phantasie um so höher einschätzen, je unanschaulicher das Vorstellungsmaterial war, aus dem durch Umformung anschauliche Vorstellungsgebilde erzeugt wurden. Eine anschauungsdürre Zeitungsnotiz kann sich einem Dichter sofort zu einem vollanschaulichen dramatischen Vorgang umgestalten. So wird also, damit alles, was Einfühlung, Verschmelzung, Assimilation ist, fern gehalten werde, Phantasie im engeren Sinne so zu bestimmen sein, daß sie in dem Umformen von Vorstellungsmaterial zu neuen selbständigen Vorstellungen von stark anschaulichem Gepräge besteht.

Handelt es sich hierbei nun in der Tat um einen Vorgang, der wichtig genug ist, um durch einen eigenen Namen ausgezeichnet zu werden? Die Wichtigkeit dieses Vorganges leuchtet vor allem im Hinblick auf das künstlerische Schaffen ein. Der gekennzeichnete Vorgang ist es, wodurch das künstlerische Schaffen seine Eigentümlichkeit erhält. Das künstlerische Schaffen ist, wie wir sehen werden, auf Schritt und Tritt nichts anderes als ein Umformen von der angedeuteten Art. Aber auch allgemeiner läßt sich sagen: das bezeichnete Umformen bedeutet ein überaus wertvolles Können der Seele, ein Können, dessen Ausübung den Menschen mit gehobener, stolzer Freude erfüllt, ihm ein eigentümliches Kraft- und Freiheitsgefühl gibt. Und wir werden weiterhin sehen: es ist eine ganz besondere Art von Freiheit, deren der mit jenem Können Ausgestattete genießt. Soll nun aber ein passender Name für den in

Frage stehenden Vorgang gewählt werden, so bietet sich dafür im Einklange mit dem Sprachgefühl mit größter Entschiedenheit der Ausdruck „Phantasie" dar. Nur wird man passenderweise hier von Phantasie in engerem Sinne oder von umformender Phantasie sprechen. Die umformende Phantasie ist eine ganz besonders ausgezeichnete Ausgestaltung innerhalb der anschaulichen Phantasie.

8. So sehr wir uns mit der umformenden Phantasie dem künstlerischen Schaffen genähert haben, so deckt sich doch die Phantasie, wie sie im künstlerischen Schaffen zur Ausübung kommt, noch immer nicht mit ihr. Soll dies geschehen, so muß zuvor ein gewisser Unterschied eingeführt werden. Es sind innerhalb der umformenden Phantasie die nachbildende und die schöpferische Phantasie zu unterscheiden. Schon der erste Band hatte die wiedergebende, die nachbildende und die schöpferische Phantasie unterschieden (S. 319).

Nachgebildet sind die Vorstellungsumformungen dann, wenn sie sich gemäß einer bestimmten Richtschnur vollziehen, die uns durch eine andere Person gegeben wird. Diese Richtschnur besteht in der Regel nicht in Lehren und Anweisungen, sondern sie hat eine konkret-sinnliche Form. Irgendeine Person bietet mir ihre Phantasieanschauungen derart dar, daß sie mich durch Gestalten oder Zeichen, die sie geschaffen hat, gleichsam einladet, ihre Phantasieanschauungen nachzubilden. Gehe ich darauf ein, so forme ich meine Vorstellungen gemäß den fremden Musterphantasieanschauungen um. Ich setze mir den Zweck, die vorbildlichen Phantasieanschauungen eines anderen gemäß den von dem anderen mir vor die Sinne geführten Zeichen oder Gestalten möglichst getreu in mir nachzuerzeugen. Indem ich etwa den Worten eines Gedichtes Gehör schenke, sind mir die Zeichen der Wörter der Reihe nach Anstöße, um meine Vorstellungen in diejenige Form zu bringen, die laut den Wörtern die fremden für mich maßgebenden Phantasieanschauungen gehabt haben. Oder wenn ich Michelangelos Moses betrachte, wird nicht nur mein Wahrnehmen zum Verfolgen des Zuges der Linien, die der Künstler seinem Helden gegeben hat, gebracht, sondern auch mein inneres Anschauen wird dadurch in einen die Phantasie des Künstlers nachbildenden Schwung versetzt.

So dürfen wir denn von einer nachbildenden Phantasie sprechen. Sie ist dort vorhanden, wo wir unsere Vorstellungsinhalte nicht

aus freier Willkür, sondern gemäß einem durch eine fremde Person dargebotenen Vorstellungsvorbild umformen, und wo diese Umformung den Charakter hoher und höchster Anschaulichkeit an sich trägt. Es ist klar, daß beim schaffenden Künstler die Phantasie nicht dieser Art ist. Selbst der nachahmende Künstler ist doch nur verhältnismäßig unoriginell. Die Nachahmer Shakespeares, Schillers, Heines, Ibsens lassen sich nur in allgemeiner Hinsicht — man pflegt zu sagen: im Stil — von ihren Vorbildern bestimmen. Auch der sklavischeste Nachahmer läßt seine Person nicht in genau denselben Szenen auftreten, nicht dieselben Worte sprechen, wie sie bei seinem Vorbild zu finden sind. Seine Phantasie ist sonach nicht nachbildend in dem hier gemeinten Sinne. Auch der unoriginelle Künstler erhält seine Umformungen nicht von einem Anderen diktiert, sondern gibt sich selbst die Weisungen hierfür. Die Phantasie des Künstlers ist, wenn auch in sehr verschiedenen Abstufungen, selbstgesetzgeberisch, autonom, schöpferisch. Nur ein Dichterling, der eine Szene geradezu von einem Dichter abschriebe, würde ausschließlich mit nachbildender Phantasie verfahren.

9. Wenn ich jetzt an die Betrachtung des schöpferischen Umformens von Vorstellungen herangehe, so ist es der Boden des künstlerischen Schaffens, auf dem wir uns nun heimisch zu machen haben. Die schöpferische Phantasie ist ja nun freilich noch immer nicht gleichbedeutend mit der Phantasie des schaffenden Künstlers. Auch ohne Rücksicht auf Kunst kann ich mir mit schöpferischer Phantasie freudige Überraschungen und schreckliche Unglücksfälle, verliebte Abenteuer und romantische Reisen, das Ergehen meines Sohnes in der Fremde und meine Schicksale im Jenseits ausmalen. Allein die allerwertvollste Betätigung der schöpferischen Phantasie gehört ohne Zweifel dem Reiche des künstlerischen Schaffens an. Nur inwiefern die schöpferische Phantasie sich in künstlerischer Weise betätigt, entstehen Erzeugnisse von allgemeinmenschlichem Werte, Erzeugnisse, die den anderen großen Gütern der Menschheit ebenbürtig an die Seite treten. Daher will ich mich darauf beschränken, die schöpferische Phantasie nur insoweit zu betrachten, als sie sich im künstlerischen Schaffen äußert.

Um auf diesem Gebiete freie Bahn zu schaffen, wird es gut sein, zunächst zwei besonders ausgezeichnete Leistungen der schöpferischen

Phantasie im Kunstbereiche hervorzuheben, die man mit besonderem Nachdruck als Phantasie zu bezeichnen pflegt. Es handelt sich also zunächst um zwei allerengste Bedeutungen von künstlerischer Phantasie.

Das schöpferische Umformen der Vorstellungen weist hinsichtlich des Sichentfernens von der Wirklichkeit sehr beträchtliche Unterschiede auf. Das durch die Erfahrung Gegebene bildet für viele Menschen einen Boden, von dem sie sich in allen Umformungen, die sie mit ihren Vorstellungen vornehmen, verhältnismäßig nur wenig und ungern und mühsam entfernen. Mit unwahrscheinlichen oder gar unmöglichen Welten zu spielen, sich fabulierend zu ergehen, sich auf goldenen Wolken zu wiegen, kommt vielen Menschen nie in den Sinn. Selbst unter dem Einfluß von Furcht und Hoffnung bewegen sie sich in nüchtern abgewogenen Möglichkeiten. Andere wieder werden, wie Faust in der Osternacht und dann später in dem zweiten Gespräch mit Mephisto klagt, von selbstquälerisch erfundenen Masken und Fratzen gepeinigt oder von den lieblichen Launen der ewig beweglichen, immer neuen Törin beglückt, die Goethe in dem Gedicht „Meine Göttin" feiert. Und diese Unterschiede zeigt auch das künstlerische Schaffen. Es gibt Künstler, die den Trieb in sich haben, ihre Vorstellungen zu Welten umzuformen, die sich in wesenhaft anderen Gesetzen und Kräften bewegen und einer wesenhaft anderen Daseinsweise angehören als die Welt der Erfahrungstatsachen. Ich nenne aus den bildenden Künsten der Gegenwart Feuerbach, Böcklin, Klinger, Greiner, Segantini, Ludwig von Hofmann, Thoma, Vogeler. Andere Künstler dagegen haben das Bestreben, in ihren Umformungen den Verknüpfungsweisen und der ganzen Daseinsart der Erfahrungswelt möglichst nahe zu bleiben, derart daß der ästhetische Betrachter den Eindruck empfangen möge, in der ihm bekannten Wirklichkeit festgehalten zu werden. Ich stelle jenen Künstlern etwa Menzel, Leibl, Liebermann gegenüber.

Es empfiehlt sich, diesen Unterschied auch sprachlich in durchschlagender Weise zum Ausdruck zu bringen. Denn man hat es hier mit einem Unterschied von Wichtigkeit zu tun. Der ästhetische Eindruck richtet sich in hohem Grade darnach, ob uns das Kunstwerk auf dem Boden der uns vertrauten Wirklichkeit läßt, oder ob er uns fühlbar von ihr ablöst und in eine gesteigerte Welt hinaufhebt. Und da legt sich nun

wieder der Name Phantasie nahe. In je höherem Grade das Streben und Können vorhanden ist, seine Vorstellungsinhalte derart umzuformen, daß dabei der Eindruck einer andersartigen Welt entsteht, um so mehr darf von Phantasie die Rede sein. Die Phantasie wächst hiernach mit der Fähigkeit, durch die Vorstellungsumformungen den Eindruck einer in ihren wesenhaften Daseinsbedingungen veränderten Welt zu erzeugen. Thomas Manns Buddenbrooks zeigen bei weitem nicht soviel Phantasie wie Hauptmanns Emanuel Quint. Ibsens Bund der Jugend steht an Phantasie weit hinter seinem Brand zurück. Wie Phantasie im weitesten Sinne ein Vorzugsname für einen hohen Grad der Anschaulichkeit ist, so ist sie jetzt ein Vorzugsname für die Fähigkeit, von der Erfahrung weitabführende Vorstellungsumformungen vorzunehmen. Ich kann diese Phantasiebetätigung als *entrückende* Phantasie bezeichnen. Auch der Name *Einbildungskraft* kann für diese enge Bedeutung der Phantasie als passend erscheinen.

Die Künstler zerfallen unter dem so gewonnenen Gesichtspunkte in drei Gruppen. Es gibt Künstler, die sowohl in anschaulicher Phantasie wie auch in „Einbildungskraft“ hervorragen (wie etwa Shakespeare). Andere Künstler zeichnen sich zwar durch lebendige Anschaulichkeit ihrer Phantasiegestalten aus, aber ihre Phantasie entbehrt der entrückenden Kraft. Hierher gehören die Vertreter des Tatsächlichkeitsstiles. Man mag an Zola denken. Zu einem Mangel wird das Fehlen der entrückenden Phantasie nur dort, wo der Künstler die Einbildungskraft gern in erfahrungsabgelegene Höhen und Tiefen führen möchte, hierzu aber nicht imstande ist. Eine dritte Gruppe bilden solche Künstler, deren Phantasie einen mangelhaften Grad von Anschaulichkeit, dagegen eine hochentwickelte Kraft des Entrückens besitzt. Sie vermögen Wunder- und Zauberwelten, Höhenmenschen, mikrokosmische Gestalten vor die Seele zu rufen, aber es fehlt an anschaulicher Gestaltung. Klopstock, Novalis, Jean Paul können zur Verdeutlichung dienen.

Übrigens liegt es in der Natur der Sache, daß die Einbildungskraft in dem bezeichneten Sinn sich auch innerhalb der nachbildenden Phantasie geltend machen kann. Wer den Prometheus des Äschylos liest, wird in seinen Phantasiebewegungen zu Umformungen veranlaßt, die durch ein fühlbares Sichentfernen von der Verknüpfungs- und Daseinsweise der Erfahrungswelt gekennzeichnet sind.

10. Eine andere allerengste Bedeutung von Phantasie geht nach folgender Richtung hin. Das schöpferische Umformen der Vorstellungen geschieht mit mehr oder weniger Selbständigkeit, mit stärkerer oder schwächerer Eigenart, mit unwiderstehlich hervorbrechender oder nur schüchterner Originalität. Schöpferisches Umbilden von Vorstellungen findet auch bei Künstlern statt, die sich in der Hauptsache in fremden Bahnen bewegen. Auch Theodor Körner, auch Uhland in seinen Dramen haben trotz aller Abhängigkeit von Schiller doch unablässig ihre ihnen durch die Erfahrung gegebenen Vorstellungen in schöpferischer Weise umgeformt. Von einem bloßen Nachbilden derjenigen Umformungen, die Schiller musterbildlich mit seinen Vorstellungen vorgenommen hat, reden zu wollen, wäre selbst bei dem sklavischesten Nachtreter Schillers unsinnig.

Innerhalb des schöpferischen Umformens hebt sich also das mit besonderer Betonung der Selbständigkeit, mit durchgängigem Geltendmachen der originellen Eigenart geübte Umformen heraus. Und wiederum sage ich: das originelle Umformen der Vorstellungen hat für das künstlerische Schaffen eine solche Wichtigkeit, daß es gleichfalls durch den Namen Phantasie ausgezeichnet werden muß. Und es wird angemessen sein, die Phantasie in dieser zweiten allerengsten Bedeutung als originelle Phantasie zu bezeichnen.

So heben sich also aus dem Umkreis der schöpferischen Phantasie zwei ausgezeichnete und für den Eindruck, den das künstlerische Schaffen und die Kunstwerke hervorbringen, einschneidend bedeutungsvolle Leistungen hervor, die mit ganz besonderer Unterstreichung als Phantasie bezeichnet zu werden verdienen. Auch im Sprachgebrauche pflegt man Künstler, die nach der einen oder der anderen Richtung hervorragen, mit Nachdruck phantasievoll zu nennen. Dichter mit entrückender Phantasie gelten auch nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch in besonderem Grade als Phantasiedichter. Und von dem bloßen Nachahmer von Vorbildern pflegt auch der gewöhnliche Sprachgebrauch zu sagen, daß er ohne Phantasie ist (womit eben die originelle Phantasie gemeint ist). Schon im ersten Band sind diese beiden Bedeutungen von Phantasie zur Sprache gebracht (S. 317 f.), wenn auch in einer etwas anderen Zusammenstellung, wie sie eben durch den dortigen Zusammenhang geboten war.

IV

DAS KÜNSTLERISCHE FREIHEITSGEFÜHL

11. Jetzt, nachdem diese beiden besonders ausgezeichneten Leistungen der schöpferischen Phantasie gewürdigt worden sind, gilt es, die schöpferische Phantasie in ihren allgemeinen Zügen zu untersuchen.

Das Umformen der Vorstellungen, wie es der Künstler vollzieht, ist von einem eigentümlichen Freiheitsgefühl, von einer Freiheitsgewißheit unabtrennlich begleitet. Auf dieses Freiheitsgefühl haben wir unser Augenmerk zu lenken. Wie groß auch die Unterschiede hinsichtlich der Willkürlichkeit und Unwillkürlichkeit, mit der die Umformungen vollzogen werden, sein mögen: in jedem Falle steht der Künstler seinen Umformungen mit der Gewißheit gegenüber, daß diese bestimmte Umformung nicht als ein Zwang auf ihm laste, daß er nicht unter dem Druck unbedingter Gebundenheit stehe, sondern daß er im Besitze der Möglichkeit sei, die Umformung anders vorzunehmen. Seine Freiheitsgewißheit ist eine Gewißheit des Anderskönnens und Ändernkönnens. Ich brauche kaum zu bemerken, daß die Frage nach der Gesetzmäßigkeit des Verlaufes der Phantasietätigkeit hierbei völlig unberührt bleibt. Wie aus der Feststellung des unser Wollen begleitenden Freiheitsgefühles nicht im entferntesten folgt, daß der Verlauf unseres Wollens als gesetzlos angesehen werden müsse, ebensowenig ist mit dem Freiheitsgefühl der Phantasie irgend etwas über Gesetzmäßigkeit oder Gesetzlosigkeit der Phantasieakte ausgesagt. Hier handelt es sich ausschließlich um die Beschreibung und Zergliederung eines Gefühlserlebnisses.

Dieses Freiheitsgefühl fehlt auch dann nicht gänzlich, wenn die umgeformten Vorstellungen dem Künstler gleichsam hinter dem Rücken seines Bewußtseins aufsteigen, sich ihm ohne sein Dazutun aufdrängen, sich ihm als Eingebung darbieten. Auch seinen plötzlichen Einfällen steht der Künstler nicht etwa mit Ohnmachtsgefühl gegenüber; auch von ihnen geht nicht etwa eine Zwangsherrschaft aus, gegen die sich nichts tun ließe. Die Rolle des unbedingten Sichgefallenlassenmüssens spielt der Künstler auch dort nicht, wo ihn seine Gesichte mit Sturmesgewalt packen. Auch dann hat er noch die Gewißheit, Abänderungen

vornehmen zu können. Sollte es aber in der Tat vorkommen, daß die Eingebungen des Künstlers den Charakter von Zwangsvorstellungen annehmen, so würde ich in diesem willenlosen Ausgeliefertsein des Künstlers an seine Eingebungen eine krankhafte Steigerung des Gebundenheitsgefühls erblicken, die keinesfalls in die Beschreibung des Wesens der künstlerischen Tätigkeit aufgenommen werden darf.

Es kann lehrreich sein, hier des Gegensatzes halber an die Unwillkürlichkeit zu erinnern, mit der sich unserem Bewußtsein die Empfindungsinhalte aufdrängen. Dem in den Empfindungen Gegebenen gegenüber haben wir das Gefühl unbedingter Unfreiheit. Das stärkste Willensaufgebot vermag an den Gestalten, Farben, Tönen, die sich mir darbieten, auch nicht das Mindeste zu ändern. Wenn Künstler oft über den Zwang berichten, mit dem sich ihnen in Stunden erregten Schaffens ihre Gestalten aufdrängen, meinen sie dies wohl selber meistens nicht in dem Sinne, als ob ihre Gestalten dem Einfluß ihres Willens ebenso schlechtweg entrückt wären wie ihre Empfindungsinhalte. Wenn Grillparzer beispielsweise von der Plötzlichkeit erzählt, mit der sich ihm die Gestalten der „Ahnfrau", der „Sappho" und des „Goldenen Vließes" und die Gliederung dieser Stoffe aufdrängten,[1] so wollte er sicherlich damit nicht sagen, daß er sich gegenüber seinen Erschauungen in dem Zustand derselben Ohnmacht, derselben unbedingten Anerkennung ihres willensentrückten Bestandes befunden habe wie gegenüber seinen Gesichts- oder Gehörswahrnehmungen. Zuweilen allerdings gebrauchen ja Künstler, wenn sie den von ihren Eingebungen ausgehenden Zwang schildern, Ausdrücke, die diesen Zwang als einen unbedingten erscheinen lassen. In solchen Fällen liegt entweder Selbsttäuschung in der Selbstbeobachtung des Künstlers[2] oder ungenaue Ausdrucksweise vor, oder aber es handelt sich um einen Fall jener pathologischen Steigerung der Unwillkürlichkeit, auf die ich vorhin hingewiesen habe.

Noch deutlicher läßt sich das Eigentümliche des dem künstlerischen Gestalten innewohnenden Freiheitsgefühles dadurch beschreiben, daß man es als in der Mitte zwischen zwei anderen Formen des Freiheitsgefühls stehend begreift. Auf der einen Seite fasse ich das denkende Umformen der Vorstellungen, kurz gesagt: das Denken ins Auge.

[1] Grillparzers Selbstbiographie, enthalten im 19. Band der Cottaschen Ausgabe, S. 64 f., 71 f., 78 f. [2] Hierauf macht Ölzelt-Newin a. a. O. S. 40 f. in zutreffender Weise aufmerksam.

Auch das Knüpfen der Gedanken aneinander vollzieht sich mit Freiheitsgefühl. Dieses Freiheitsgefühl besteht aber nicht in der Gewißheit, mit den Vorstellungen frei schalten zu können, sondern nur in der Gewißheit, daß die Normen, nach denen richtig gedacht wird, aus der eigenen Intelligenz stammen. Ich habe die Gewißheit, daß, indem ich mich den Normen des richtigen Denkens unterwerfe, hiermit nur *aus mir selbst geschöpfte* Normen anerkenne. Dort also ein Freiheitsgefühl im Sinne der Willkür, hier im Sinne der aus mir selbst innerlich folgenden Nötigung. Damit ist noch ein weiterer Unterschied gegeben. Mit dem Freiheitsgefühl des Denkens nämlich ist zugleich die Gewißheit verknüpft, daß diese Normen unbedingte Geltung haben, daß ich mich in allen Gedankenverknüpfungen nach ihnen zu richten habe, daß meine Umformungen unter ihrer Herrschaft stehen. Eben dieses *Bewußtsein von der Herrschaft der Normen* ist es, wovon das Freiheitsgefühl des künstlerischen Schaffens nichts in sich spürt. Daher ist das Freiheitsgefühl des Künstlers im Vergleich mit dem Freiheitsgefühl des Denkers von gesteigerter Art; es trägt das Gepräge der Selbstherrlichkeit, des Frei-Schalten-Könnens, des Herr-Seins. Freilich erfolgt auch das künstlerische Schaffen nach Normen, allein diese machen sich für das Bewußtsein des Schaffenden nicht als ein Zwang geltend, dem es sich zu unterwerfen gälte; vielmehr machen sie sich für das Bewußtsein des Schaffenden in der Weise geltend, als ob sie ein Ergebnis seines freiesten Wählens, seiner freudigen Initiative wären. Von dem Verhältnis der ästhetischen Normen zum Schaffen des Künstlers wird in einem der folgenden Abschnitte genauer zu handeln sein.

Auf der anderen Seite ziehe ich die Haltung des Bewußtseins gegenüber dem Komischen heran. Das dem Betrachten und Genießen des Komischen eigentümliche Freiheitsgefühl übersteigt das Freiheitsgefühl des künstlerischen Schaffens, wie umgekehrt das Freiheitsgefühl des Denkens hinter dem des künstlerischen Schaffens zurückbleibt. Worin besteht nun das Mehr im Freiheitsgefühl beim Genießen des Komischen?

Wenn wir einen Gegenstand komisch finden, fühlen wir uns ihm absolut überlegen. Wir stehen dem komischen Gegenstand mit souveränem Bewußtsein gegenüber. Wir fühlen uns schlechtweg außerhalb aller Vergleichung mit ihm. In dem zweiten Bande (S. 362ff.) habe ich

dieses dem Genießen des Komischen eigentümliche Überlegenheitsgefühl ausführlich charakterisiert. Es besteht in der Gewißheit unbedingten Hinausseins über den komischen Gegenstand. Was ich komisch finde, das ist hiermit zu einer Daseinsweise herabgesetzt, die an meine Lebenswirklichkeit schlechtweg nicht heranreicht, die für mich nur dazu da ist, daß ich mein Spiel mit ihr treibe. Vor allem im Humor kommt dieses spielende Überlegenheitsgefühl zu voller Entwicklung.

Ich will nun sagen: hier liegt eine Steigerung des Freiheitsgefühls vor, die weit über das dem künstlerischen Schaffen eigentümliche Freiheitsgefühl hinausreicht. Zwar gleicht auch das künstlerische Schaffen häufig einem spielenden Verhalten. Wenn ich mir Boccaccio, Ariost, Cervantes, Gottfried Keller ihre Geschichten erfindend vorstelle, so steht mir ein Fabulieren spielenden Charakters vor Augen. Doch hat erstlich bei weitem nicht jedes künstlerische Schaffen den Charakter spielenden Fabulierens. Äschylos, seinen Agamemnon dichtend, Shakespeare, seinen Lear schaffend, Ibsen an seinem Brand arbeitend, dürfen nicht als mit ihren Gestalten spielend vorgestellt werden. Und zweitens ist mit dem Freiheitsgefühl, das dem spielenden Fabulieren innewohnt, immer noch lange nicht die Höhe jenes Freiheitsgefühles erreicht, das mit dem Genießen des Komischen verbunden ist. Jenes unbedingte Darüberhinausgehobensein, jenes Gefühl lachenden Darüberschwebens gehört sonach nicht zum Wesen des künstlerischen Schaffens.

Noch ist das Freiheitsgefühl im sittlichen Wollen heranzuziehen. Zweifellos steht es in naher Verwandtschaft mit dem Freiheitsgefühl des Künstlers. Hier wie dort ist die Gewißheit vorhanden, es auch anders machen zu können. Doch ist die Gewißheit des sittlich Wollenden, auch anders wollen gekonnt zu haben, von dem Gefühl begleitet, daß das anders gerichtete Wollen verwerflich gewesen wäre und einen Verlust an Selbstachtung nach sich gezogen haben würde. Dieses Gefühl, bei anderer Wahl unwürdig, verächtlich zu werden, ist der Freiheit des künstlerischen Schaffens völlig fremd. Wenn ein Dramatiker einer Szene versuchsweise verschiedene Formen gibt, so urteilt er freilich, daß die eine Form besser als die andere ist; aber es kommt ihm nicht in den Sinn zu meinen, daß es verwerflich oder verächtlich gewesen wäre, wenn er die Szene in eine andere Form gebracht hätte. Das Freiheitsgefühl des sittlichen Wollens hat einen strengen Hintergrund,

es steht unter einem drohenden Entweder-Oder. Das Freiheitsgefühl des Künstlers kennt eine solche Belastung nicht. Es hat den Charakter des Unbekümmerten und Heiteren. Die künstlerische Phantasie schwelgt in Freiheitsgefühl.

Noch aber fehlt ein wichtiger Strich an dem künstlerischen Freiheitsgefühl. Es ist nicht grundlos, wenn tiefdenkende Ästhetiker, wie etwa Schelling, das künstlerische Schaffen als Einheit von Freiheit und Notwendigkeit charakterisiert und gefeiert haben. Fechner ruft zwar aus: Bewahre der Himmel die Ästhetik vor der philosophischen Spintisierung über das Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit.[1] Mir kommt es im Gegenteil darauf an, hervortreten zu lassen, welch ein richtiger Kern jenem „spintisierenden“ Tiefsinn zugrunde liegt. In dem Freiheitsgefühl des Künstlers liegt in der Tat etwas von Notwendigkeitsgefühl. Dem Künstler scheinen sich seine Gestaltungen wie selbstverständlich zu ergeben. Seine Vorstellungsumformungen scheinen sich organisch durch innere Nötigung zu entwickeln. Er sieht seine Gebilde wachsen, sich wandeln und vollenden, als ob sich dies Alles aus eigenem inneren Triebe so vollzöge. So wenigstens verhält es sich, wenn sich das künstlerische Schaffen auf seinem Höhepunkte befindet und leicht und mühelos dahinfließt. Wenn der Künstler sich abquält, wenn er bohrt und preßt, dann tritt dieser Charakter an seinem Schaffen zurück. Dieses Gefühl der Selbstverständlichkeit und Mühelosigkeit steht nicht etwa mit dem Freiheitsgefühl in Widerstreit. Wir haben vielmehr die Sache so anzusehen, daß selbst dort, wo der Selbstverständlichkeitscharakter stark hervortritt, das Bewußtsein des Künstlers sich doch als freier Herr über alle seine Gebilde fühlt. Das Gefühl vom organischen Werden und Wachsen seiner Gebilde bedeutet für den Künstler keineswegs eine Ausschaltung seiner Willkürgewißheit, seine unbedingte Auslieferung an den Strom seiner Gestaltungen. Sondern mit so selbstverständlicher Notwendigkeit sich auch Alles in ihm entwickeln mag: schließlich erhält seine Gestaltenwelt doch von seiner Freiheit ihr Ja und Amen. Kraft seiner Freiheit und der von ihr ausgehenden Billigung gewinnt seine Gestaltenwelt Geltung für ihn. So ist also das Selbstverständlichkeitsgefühl eine nähere Bestimmtheit des künstlerischen Freiheitsgefühls. Dieses gewinnt durch jenes eine eigentümliche Färbung.

[1] FECHNER, Vorschule der Ästhetik, 2. Bd. S. 159.

Auch durch diesen Selbstverständlichkeitszug unterscheidet sich das künstlerische Freiheitsgefühl von allen anderen Arten der Freiheitsgewißheit. Die Entwicklung der Vorstellungen in der Gedankenarbeit zeigt zuweilen wohl eine gewisse Annäherung daran. Doch wird der Charakter des mühelosen, wie von selbst sich ergebenden Werdens niemals von dem Denken erreicht. Die Anspannung des logischen Verknüpfens steht dem im Wege.

12. So hebt sich das Freiheitsgefühl der künstlerischen Phantasie unter den verschiedenen Formen des Freiheitsgefühls in eigentümlicher Weise heraus. Indem ich den Unterschied des künstlerischen Freiheitsgefühls von den wichtigsten anderen Arten hervorgehoben habe, ist eben damit die qualitative Eigenart dieses Gefühls gekennzeichnet. Jede Art des Freiheitsgefühls trägt eine besondere qualitative Färbung. Was sich dem Bewußtsein als die eigentümliche Färbung des künstlerischen Freiheitsgefühls unmittelbar und ungeschieden darbietet, habe ich in seine verschiedenen Seiten auseinanderzulegen versucht.

Die verschiedenen Formen der Freiheitsgefühle pflegen in der Psychologie nicht sonderlich beachtet zu werden. Und doch bringt sich in den Freiheitsgefühlen eine wesensgesetzliche, ursprüngliche Tendenz des Bewußtseins, die Tendenz auf Selbständigkeit zum Ausdruck. Es wäre, so scheint mir, ein ganz vergebliches Bemühen, das Freiheitsgefühl der künstlerischen Phantasie oder irgendeine andere seiner Formen auf seelische Gebilde elementarer Art, etwa auf Organempfindungen, zurückführen und in sie auflösen zu wollen. Auch geht es nicht an, das Freiheitsgefühl aus irgendwelchen Inhalten, Gegebenheiten, Vorkommnissen des Bewußtseins ableiten und es so ihnen gegenüber zu etwas Sekundärem herabdrücken zu wollen. Ich wüßte nicht, wie irgendein Bewußtseinsinhalt oder Bewußtseinsgeschehnis Veranlassung zum Entstehen des künstlerischen Freiheitsgefühls geben könnte, wenn nicht vorher schon die Gewißheit, Vorstellungsinhalte willkürlich ändern zu können, das heißt eben: das Freiheitsgefühl, dagewesen wäre. Wenn Fichte den wesenhaften Charakter des Ich in eine Tendenz zur Selbsttätigkeit setzt,[1] so liegt freilich viel metaphysische Verstiegenheit darin. Aber es ist auch ein bedeutsamer richtiger Kern darin enthalten.

Von den älteren Ästhetikern hat besonders Schleiermacher das Freie an

[1] J. G. Fichte, Werke, Bd. 4 (1845), S. 28 f. (im System der Sittenlehre).

der künstlerischen Phantasie hervorgehoben. Er wird nicht müde, die Kunsttätigkeit als „freie Produktivität" zu kennzeichnen. Auch fehlt es bei ihm nicht an Bemühungen, die Freiheit der Phantasie gegen andere Gebiete des geistigen Lebens abzugrenzen. So viel auch hierin schwankend und unzutreffend sein mag, so hat Schleiermacher sich doch ein großes Verdienst dadurch erworben, daß er an hervorragender Stelle seiner Erörterungen so nachdrücklich auf die „freie Selbsttätigkeit" in dem künstlerischen Schaffen hingewiesen hat.[1]

Eine einschränkende Bemerkung ist hier am Platze. So sehr auch die künstlerische Phantasie in dem gekennzeichneten Freiheitsgefühl eine auszeichnende Seite besitzt, so gehört es doch nicht ausschließlich der künstlerischen Phantasie an. Es kommt auch außerhalb des künstlerischen Schaffens überaus häufig vor. Ich kann, wenn ich dazu aufgelegt bin, meine Vorstellungsinhalte in der mannigfaltigsten Weise steigern, herabmindern, umgruppieren, ja in der tollsten Art durcheinanderwirbeln, ohne daß dies etwas mit Kunst zu tun hätte. Jenes Freiheitsgefühl darf also nicht als ausschließlich dem künstlerischen Schaffen zugehörig angesehen werden. Die Phantasie hat sich uns eben auch durch das Merkmal des gekennzeichneten Freiheitsgefühls *noch nicht zur eindeutig künstlerischen Phantasie bestimmt*. Nur langsam nähern sich unsere Auseinandersetzungen der eindeutigen Bestimmung der künstlerischen Phantasie.

13. Vorhin wurde das Freiheitsgefühl als eine aus der Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins stammende Äußerung aufgefaßt. Es legt sich die Frage nahe, ob nicht auch das Umformen der Vorstellungen unter diesen Gesichtspunkt zu rücken sei. Auf die Vorstellungsumformungen, welche die Tätigkeit der künstlerischen Phantasie ausmachen, wird erst in den folgenden Abschnitten einzugehen sein. Diese prinzipielle Frage mag aber schon hier beantwortet werden.

Ich stehe nun nicht an zu behaupten, daß auch das Umformen der Vorstellungen eine zur Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins ursprünglich gehörige (und in diesem Sinne apriorische) Funktion ist. Zwar treten mannigfaltige Umformungen der Vorstellungsinhalte auch unwillkürlich ein. Die Erinnerungsbilder werden mit der Zeit undeutlich, verblassen, verwischen sich, schwanken ineinander hinüber. Aber mit diesen unwill-

[1] SCHLEIERMACHER, Vorlesungen über die Ästhetik, S. 65 ff.

kürlich eintretenden Abschleifungen, Verdunkelungen, Vermengungen ist noch nicht diejenige Haltung des Bewußtseins gegeben, die darin besteht, daß sich das Bewußtsein seinen Vorstellungsinhalten mit der Absicht, sie zu verändern, gegenüberstellt. Auch wenn die Vorstellungsinhalte alle möglichen Veränderungen unwillkürlich erleiden, so ist darin nicht im entferntesten gegeben, daß das Bewußtsein sich das Ziel setzt, mit den Vorstellungsinhalten Veränderungen vorzunehmen. Von jenen unwillkürlich erfolgenden Vorstellungsveränderungen ist es noch ein weiter Schritt bis dahin, daß das Bewußtsein sich von den Vorstellungsinhalten loswickelt, sich ihnen gegenüber als Macht fühlt und sie sich untertan macht. Dies ist im Vergleiche mit jenen unwillkürlichen Veränderungen ein Eigenartiges, ein Neues.

Auch läßt sich die Tendenz des Bewußtseins, die Vorstellungen umzuformen, nicht aus dem Willen ableiten. Das Verhältnis zum Willen ist vielmehr in folgender Weise aufzufassen. Das Wollen ist Verwirklichungsstreben, Gerichtetsein des Bewußtseins auf Verwirklichen. Hiermit ist es eine ursprüngliche Funktion des Bewußtseins; das heißt: eine Funktion, die sich nicht aus einfacheren Leistungen des Bewußtseins herstellen läßt. Doch würde die Willensfunktion nicht zur Ausübung gelangen, wenn nicht die Tendenz des Bewußtseins, die Vorstellungen umzuformen, vorhanden wäre. Die Ausübung der Willensfunktion setzt ein Schaltenkönnen mit den eigenen Vorstellungen voraus. Der Wille würde sich kein Ziel geben und ebensowenig Mittel für die Erreichung des Zieles wählen können, wenn das Bewußtsein nicht mit dem Können des Umbildens seinen Vorstellungsinhalten gegenüberstünde. Und ähnlich würde es mit jedem anderen Versuche gehen, das Umformen der Vorstellungen auf eine andere seelische Funktion zurückzuführen und es so um seine ursprüngliche Eigenart zu bringen. Das absichtliche Umformen der Vorstellungen ist eine ursprünglich-wesensgesetzliche Funktion des Bewußtseins.

Hält man dieses Ergebnis mit der vorher gewonnenen Einsicht zusammen, daß in dem Freiheitsgefühl eine wesensgesetzliche Tendenz zum Ausdruck kommt, so wird man nicht zweifelhaft sein können, daß es sich um zwei aufs nächste zusammenhängende wesensgesetzliche Äußerungen des Bewußtseins handelt. Indem das Bewußtsein aus sich die Fähigkeit schöpft, umformend mit seinen Vorstellungsinhalten zu schal-

ten, schöpft es eben damit aus sich zugleich das Gefühl seiner Freiheit. Mit der Wesenstendenz auf Umformung der Vorstellungsinhalte hin ist das Entspringen des Freiheitsgefühls innerlich verknüpft. Das Freiheitsgefühl ist nichts anderes als die gefühlsmäßige Äußerung jener Wesenstendenz.

14. Ist das Freiheitsgefühl eine der künstlerischen Phantasie wesenseigentümliche Seite, so scheint damit alle Unwillkürlichkeit aus der künstlerischen Phantasie ausgeschlossen zu sein. Um hierüber ins klare zu kommen, wird es gut sein, schon hier auf die Frage einzugehen, ob vom Künstler das Umformen der Vorstellungen immer absichtlich ausgeübt wird, oder ob es auch ein unwillkürliches Sichumformen von Vorstellungen im Dienste des künstlerischen Schaffens gibt. Berührt übrigens wurde diese Frage schon unter Nummer 11 (S. 76). Ich fasse zwei äußerste Fälle ins Auge. Wenn ein Dramatiker etwa die Schuld seines Helden sittlich vertiefen will; wenn ein Novellist eine Erzählung, die auf eine glückliche Entwicklung angelegt wurde, in Entsagung enden zu lassen gesonnen ist; wenn ein Maler auf einem Figurengemälde etwa die rechte Seite zu leichtwiegend behandelt findet und daher eine bedeutsame Gestalt hier hineinzugliedern für gut hält: so liegt hier überall ohne Zweifel ein von Absicht geleitetes Umformen von Vorstellungen vor. Wenn dagegen einem Dichter, während er vielleicht bei einem Glase Wein dahinträumt, plötzlich dunkle Gestalten, Vorgänge, Schicksale vor das innere Auge treten und er so den ersten Keim einer daraus sich hervorentwickelnden Tragödie sich bilden sieht, so liegt hier offenbar unabsichtliche Umformung von Vorstellungsstoff vor. Mögen auch diese plötzlich emporgetauchten Bilder in Zusammenhang mit vorher Gelesenem oder Erlebtem stehen, so ist doch hierin nur ein Anstoß zu den Vorstellungsumformungen zu sehen, nicht aber handelt es sich dabei um ein absichtliches Herbeiführen. Ebenso wenn es einem Lyriker, etwa auf einem Spaziergange, plötzlich in seinem Gemüte zu klingen und zu singen anhebt und seiner Wortphantasie mit einem Male der Anfang eines Liedes vorschwebt, oder wenn einem Musiker, vielleicht während einer ganz trivialen Hantierung, plötzlich eine Melodie einfällt, so sind dies Vorstellungsumformungen, die sich unwillkürlich dem Bewußtsein des Künstlers darbieten. Man vermutet sofort: die Fälle der ersten Art (wo eine

bestimmte Absicht das Leitende der Umformung bildet) werden wohl vorwiegend der Stufe der künstlerischen Durchführung angehören, während die Fälle der zweiten Art (wo vollkommene Unabsichtlichkeit herrscht) besonders den Beginn der einem Kunstwerk gewidmeten Schaffenstätigkeit bezeichnen dürften. Nebenbei bemerkt: man darf das Wort „Vorstellung" nicht zu sehr pressen. Denn stillschweigend ist immer mitverstanden, daß auch die den Vorstellungen eingeschmolzenen Gefühle mit umgeformt werden. Gemäß der ganzen Grundlage meiner Ästhetik versteht sich dies von selbst.

Zwischen diesen beiden äußersten Enden gibt es nun eine bunte Fülle mittlerer Fälle, wo sich Absicht und Unabsichtlichkeit verschiedenartig verbinden. Es ist etwa so, daß sich auf eine unbestimmte Absicht hin Einfälle von individueller Bestimmtheit einstellen. In solchen Fällen liegt die Sache offenbar so, daß, je unbestimmter die Absicht war, um so mehr die Bestimmtheit der Einfälle auf Rechnung des Unabsichtlichen kommt. Es besteht vielleicht nur die ganz allgemeine Absicht, die angesponnene Handlung weiterzuführen. Wenn sich nun unter dem Anstoß dieser alle möglichen Wege offenlassenden Absicht eine vollkommen bestimmte Fortsetzung der Handlung entwickelt, so ist dies nur mit Hilfe relativ unabsichtlicher Einfälle möglich. Diese Verbindung von Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit, wie überhaupt die ganze Frage, die sich auf das Entweder-Oder von Absichtlich und Unwillkürlich bezieht, weiter zu verfolgen, ist hier noch nicht der Ort.

Hier kommt es nur darauf an, hervorzuheben, daß jenes charakterisierte Freiheitsgefühl in gewissem Grade auch bei Unabsichtlichkeit der Vorstellungsumformungen im künstlerischen Schaffen vorkommt. Die Freiheit der künstlerischen Phantasie hat keineswegs die Absichtlichkeit der Herbeiführung der Vorstellungsumformungen zur Bedingung. Auch wenn dem Künstler seine Bilder wie von einer dämonischen Macht eingegeben werden, ist er nicht (wie dies schon S. 76 hervorgehoben wurde) der Sklave dieser Macht in dem Sinne, daß er an den Bildern nichts zu ändern vermöchte. Die Phantasiegesichte des Künstlers haben nicht die Unabänderlichkeit von Gesichtswahrnehmungen. Selbst der wie im Traume schaffende Künstler fühlt sich gegenüber den sich ihm aufdrängenden Bildern in gewissem Grade Herr. Er greift in seine unwillkürlichen Schauungen in mannigfaltigster Weise ein. Wäre er nichts

als ein leidendes Werkzeug in den Händen einer in ihm schaffenden unbewußten Macht, so wäre das ein pathologischer Zustand, der für das künstlerische Schaffen nimmermehr als Norm aufgestellt werden dürfte. Viel weiter freilich geht die Freiheit der Phantasie in den Fällen, wo die Umformungen des Vorstellungsstoffes unter Leitung einer Absicht vor sich gehen; in gewissem Grade vorhanden aber ist sie auch in den Fällen der Unabsichtlichkeit. So ist also jenes gekennzeichnete Freiheitsgefühl dem gesamten Verlauf des künstlerischen Schaffens eigen. Hiernach wäre also, soweit sich uns bis jetzt die Untersuchung der künstlerischen Phantasie geklärt hat, diese dahin zu definieren, daß sie in demjenigen Umformen von Vorstellungen besteht, welches das Gepräge betonter Anschaulichkeit an sich trägt und mit einem qualitativ eigentümlichen Freiheitsgefühl verbunden ist.

Mit dem Freiheitsgefühl der schöpferischen Phantasie ist so recht die nichtrationale Seite des künstlerischen Schaffens gekennzeichnet. Es wurde schon an früherer Stelle (S. 77 f.) hervorgehoben, daß auch das logische, begriffliche Verknüpfen mit Freiheitsgefühl verlaufe. Zugleich aber wurde dort hinzugefügt, daß das dem logischen Denken zugesellte Freiheitsgefühl von wesentlich verschiedener Art sei. Das Freiheitsgefühl des Denkens ist lediglich der Ausdruck davon, daß das logisch Zwingende des Verknüpfens einzig aus dem eigensten Wesen des Denkens selbst folgt. Von dem Selbstherrlichkeitsbewußtsein der Phantasie weist das Freiheitsgefühl des Denkens nichts auf. Das Freiheitsgefühl der Phantasie ist Ungebundenheitsgefühl. So streng und ehern auch die Phantasie vieler Künstler schaffen mag: etwas von genialem Unabhängigkeitsgefühl wohnt aller Phantasie inne. An diesem eigentümlichen Freiheitsgefühl kommt aufs unmittelbarste der Sachverhalt zutage, daß die künstlerische Phantasie, soviel auch logisches Verknüpfen (wie sich uns weiterhin zeigen wird) an ihr beteiligt sein mag, doch letzten Grundes etwas von allem logischen Verknüpfen Grundverschiedenes, etwas Irrationales und Denkfremdes ist. Schon mit Rücksicht hierauf steht meine Auffassung von künstlerischer Phantasie in vollem Gegensatze zu der Ästhetik der Marburger Schule; denn hier wird alle Kunst auf Denken und Denkgefühl zurückgeführt und aller „sogenannten Phantasie" wegen ihrer Ungebundenheit der Krieg erklärt.[1]

[1] Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 161 f., 363 ff.

15. Mit ein paar Worten wenigstens möchte ich das Verhältnis der Phantasie zu den Traumgebilden klarstellen. Diese Aufgabe drängt sich um so mehr auf, als häufig zur Erklärung des künstlerischen Schaffens (wie später zu erwähnen sein wird) das Gestalten im Traume herangezogen wird.

Die Traumbilder fallen, rein psychologisch betrachtet, überhaupt nicht unter den Begriff der Phantasie; vielmehr sind sie als Wahrnehmungen anzusehen.[1] Das im Traum Gesehene, Gehörte, Getastete, Geschmeckte usw. unterscheidet sich nicht so wesenhaft von dem im wachen Leben Wahrgenommenen, daß es nicht zu dem Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung gerechnet werden dürfte. Entscheidend ist zweierlei. Erstens ist an die unvergleichliche Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit der Traumwahrnehmungen zu denken. Was ich im Traume sehe, höre, schmecke, steht an Eindringlichkeit und Aufdringlichkeit, an Erscheinungsgewicht und Lebenssaft durchaus auf gleicher Stufe mit dem im Wachen Gesehenen, Gehörten, Geschmeckten. Die Vorstellung der Gestalten, Farben, Töne, Geschmäcke in der Phantasie steht hierin auf einem ganz anderen Daseinsboden. Sollte mir aber jemand einwenden, daß er Phantasiebilder von der gleichen Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit habe, wie sie die Wahrnehmungen des Wachens zeigen, so würde ich erwidern, daß er in Wahrheit Halluzinationen habe, und daß Halluzinationen geradeso wie die Traumbilder, rein psychologisch angesehen, unter die Wahrnehmungen fallen. Zweitens wohnt den Traumbildern nicht weniger als den Wahrnehmungsinhalten des Wachens der Schein des Transsubjektiven bei. Die Menschen, Häuser, Gewässer, Geldstücke des Traumes treten mir mit demselben Außenweltlichkeitscharakter entgegen wie die gleichen Gegenstände im Wachen. Im Gegensatze hierzu sind unsere Phantasiegebilde immer von der Gewißheit begleitet, daß sie unsere Erzeugnisse sind. Nur wenn der Träumende schon dem Erwachen nahe ist, entsteht in ihm zuweilen ein gewisses Bewußtsein davon, daß die Gegenstände, mit denen er es zu tun hat, trotz des Scheines der Außenweltlichkeit doch nur unwirkliche Gebilde sind. Aus diesen zwei Gründen sehe ich die sinnlichen Traum-

[1] MEINONG sagt: die Halluzination stehe, ausschließlich von der psychologischen Seite betrachtet, mit der gewöhnlichen Wahrnehmung durchaus auf gleicher Linie (Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens; Berlin 1906; S. 17). Dasselbe gilt von den Traumbildern.

inhalte, wenn ich lediglich darauf achte, was sie für das Bewußtsein sind, als Wahrnehmungen besonderer Art an.

Zieht man freilich die physiologische Seite mit heran, so liegt der Unterschied der Traumbilder von den Wahrnehmungen unbestritten zutage. Außenleibliche Reize sind ja allerdings auch für das Entstehen der Traumbilder überaus häufig wirksam; allein die Außenwelt liefert dem Schlafenden ihre Reize in bei weitem bruchstückartigerer, abgerissenerer, isolierterer Weise als dem Wachenden. Und ferner werden die Traumwahrnehmungen in weit höherem Grade als die Wahrnehmungen des Wachenden von innenleiblichen Reizen ausgelöst. Auch die gegenständlichsten Eindrücke — ich meine die des Gesichts, Gehörs und des Tastens — entstehen im Traume überaus häufig lediglich auf innenleibliche Reize hin. Zudem aber erfahren die Reize durch den Träumenden bekanntermaßen eine Umformung ins Abenteuerliche, Unförmliche, Verzerrte, Durcheinanderschwankende. Allein diese Unterschiede heben die rein psychologische Zugehörigkeit der Traumbilder zu den Wahrnehmungen nicht auf. Durch diese Unterschiede läßt sich die Zugehörigkeit der Traumbilder zur Phantasie nicht begründen.

Nur von einem p h a n t a s i e a r t i g e n Charakter der Traumwahrnehmungen wird man reden dürfen. Damit will ich sagen, daß die Traumgebilde in äußerst zahlreichen Fällen den Eindruck machen, als ob etwas der erfindenden künstlerischen Phantasie Ähnliches dabei beteiligt gewesen wäre. Manche Träume haben etwas Grotesk-Komisches, andere etwas Grotesk-Grausiges. Es gibt Träume, die lieblich dahinspielen, während durch andere ein feierlicher Zug geht. Bei aller Verrücktheit zeigen manche Träume doch einen tiefen Sinn. Ich selbst staune oft, wenn ich die abenteuerlichen, romanhaften Erfindungen in manchen meiner Träume überdenke. Kurz, hinter den Träumen scheint oft eine Art romantischer Phantasie zu stehen. Doch will ich die Phantasie nicht einfach in das Traumleben hineintragen. Ich will nur sagen, daß das Zusammenwirken der hinter dem Bewußtsein des Träumenden tätigen seelischen Funktionen in gewissen wichtigen Beziehungen ä h n l i c h sein müsse dem Schaffen der künstlerischen Phantasie. Worin diese Ähnlichkeit besteht, kann hier nicht untersucht werden. Immer aber wird man zu bedenken haben, daß die „Traumphantasie", wenn ich dieses Wort gebrauchen darf, gänzlich unterhalb des Bewußtseins schafft,

während die künstlerisch schaffende Phantasie, so sehr sie auch, wie sich weiterhin zeigen wird, mit dem Unbewußten und Unwillkürlichen zusammenhängt, doch mit einem wesentlichen Teil ihrer Fähigkeit im Lichte des Bewußtseins und der Willkür verläuft.[1]

V

DER GESTALTUNGSDRANG DER KÜNSTLERISCHEN PHANTASIE

16. Mit dem Bisherigen ist die künstlerische Phantasie noch nicht genügend bestimmt. Der Gestaltungsdrang, der Verwirklichungstrieb der künstlerischen Phantasie ist noch nicht zu seinem Rechte gekommen. Bis jetzt war immer nur von dem Umformen der Vorstellungen die Rede. Dabei begnügt sich aber die Phantasie nicht, sie verlangt, daß die umgeformten Vorstellungen in sinnliche Wirklichkeit übergeführt werden. Schleiermacher zwar setzt die Kunst ausschließlich in das rein innere Bilden; das „Heraustreten ins Werk" sei etwas nur Technisches, Mechanisches und gehöre daher nicht unter den Begriff der Kunst.[2] Allein die Einseitigkeit, die hierin liegt, ist doch wohl allzu offenbar, als daß Schleiermachers Ansicht überzeugend wirken könnte. Die Phantasie des Künstlers fühlt sich erst dann befriedigt, wenn von ihm ein sinnliches Darstellungsmittel gemäß den umgeformten Vorstellungen gestaltet wird. Der Maler würde sich nicht als Maler, der Dichter nicht als Dichter, der Tonkünstler nicht als Tonkünstler fühlen, wenn sie ihre Gestalten lediglich als ihre Phantasiebilder in sich trügen. Sie alle wollen ihren Phantasiebildern sinnliche Wahrnehmbarkeit geben. Erst dann weiß sich der Künstler als Künstler, wenn er mit Hilfe eines sinnlichen Darstellungsmittels seine Phantasieschauungen in sinnliche Wahrnehmungsinhalte umgewandelt hat.

So hat also die künstlerische Phantasie das Streben, über sich hinauszugehen und sich in Akten fortzusetzen, die nicht mehr Phantasiebetätigung sind. Der Künstler formt den Vorstellungsstoff um, nicht um bei

[1] Wenn ein Psychologe die Traumbilder zu den Phantasien rechnet, so muß immer zunächst gefragt werden, was er unter Phantasie versteht. So heißt es beispielsweise in den „Grundzügen der Psychologie" von EBBINGHAUS und DÜRR (Bd. 2, S. 255), daß die Traumvorstellungen fast ausschließlich unwillkürliche Phantasieleistungen sind. Aber da Dürr alle „erinnerungsfreien inneren Vorstellungen" unter dem Namen „Phantasie" zusammenfaßt (S. 248), so müßte die Frage, ob er die Traumbilder mit Recht als Phantasien betrachtet, vom Standpunkte der Bedeutung, die er dem Worte „Phantasie" gibt, geprüft werden. [2] SCHLEIERMACHER, Vorlesungen über die Ästhetik, S. 59 ff., 80 f., 196.

seinen so erzeugten Phantasiebildern stehen zu bleiben, sondern um Akte der Verwirklichung, Akte der sinnlich-wahrnehmbaren Gestaltung daran zu knüpfen. Auch das anschauliche Umformen der Vorstellungen ist schon ein Gestalten, aber ein Gestalten in der Vorstellung, ein phantasiemäßiges, inneres Gestalten. Jetzt dagegen handelt es sich um äußeres, sinnlich-wahrnehmbares Gestalten. Dort sind Phantasiegebilde, hier sinnlich-wahrnehmbare Dinge und Vorgänge das Ergebnis. Dabei ist auf einen Unterschied wohl zu achten. Das Streben nach äußerer Gestaltung gehört noch zur Phantasie selbst; dagegen sind die Akte der äußeren Gestaltung etwas wesentlich Anderes als Phantasiebetätigung. Die Akte der Gestaltung vollziehen sich allerdings unter Leitung der Phantasiebilder; selbst aber sind sie Bearbeitung eines sinnlichen Materials, Erzeugung eines sinnlichen Wahrnehmungsinhalts, Eingreifen in die sinnliche Wirklichkeit. Hiermit ist ihre Grundverschiedenheit von aller Phantasiebetätigung gegeben. Ich kann das äußere Gestalten auch als das ausführende Gestalten bezeichnen. Dann darf ich sagen: das Ausführenwollen ist eine wesentliche Seite an der Phantasie, die Ausführungsakte dagegen kommen zur Phantasiebetätigung als etwas durchaus Neues hinzu.

17. Aber ist hiermit nicht zuviel gesagt? Ist es wirklich so, daß alle künstlerische Phantasie den Drang in sich hat, über sich hinauszugehen? Ist es wirklich so, daß der Gestaltungstrieb der künstlerischen Phantasie in allen Fällen zu Akten hinstrebt, die ein Eingreifen in die sinnliche Wirklichkeit bedeuten?

Zwar daß in der bildenden Kunst und in der Baukunst das ausführende Gestalten ein Bearbeiten sinnlichen Materials ist, wird niemand in Abrede stellen. Auch hinsichtlich der Tanz-, Schauspiel- und Gartenkunst kann in dieser Beziehung kein Zweifel obwalten. Aber die Dicht- und die Tonkunst geben zu Bedenken Anlaß. Wenn dem Dichter während eines Spazierganges ein Lied entsteht und er dieses Lied weder laut noch leise vor sich hinsagt, es auch nicht aufschreibt, sondern es rein nur in seinem Phantasiehören besitzt, so ist von einem Eingreifen in die sinnliche Wirklichkeit, von einem Formen sinnlichen Materials keine Rede; das Lied lebt vorderhand nur in der Vorstellungs- und Wortphantasie des Dichters, und doch ist es fertig. Ebenso wenn dem Musiker eine Melodie einfällt und er diese Melodie weder laut oder leise

singt, noch auf einem Instrumente spielt, noch auch aufschreibt, so ist von einem Umsetzen des in der Phantasie Gehörten in Gehörswahrnehmungsinhalte keine Spur vorhanden, und doch ist die Melodie fertig. Diesem Einwand gegenüber ist auf zweierlei hinzuweisen. Erstlich ist in den angeführten Fällen das Fertigsein doch nicht in vollem Maße vorhanden. Ein Gedicht ist nur dann als Kunstwerk vollendet, wenn es vorgelesen oder vorgetragen und so zu Gehör gebracht wird. Goethes Erlkönig ist das Kunstwerk, das er ist, erst in seiner gesprochenen Gestalt. So hat denn naturgemäß der Dichter auch selbst das Bedürfnis, sich sein Gedicht vorzusagen oder vorzulesen. Ebenso ist eine Melodie und überhaupt ein Tonstück erst dann als Kunstwerk zu Ende gediehen, wenn sie in die Hörbarkeit hinausgetragen sind. Die Tonschöpfer sind daher auch selbst bestrebt, sich ihre Tongebilde, wenn auch in vereinfachter Form — eine Symphonie etwa durch Spielen auf dem Klavier — zu Gehör zu bringen. Von dem Aufzeichnen des Gedichtes und von dem Festlegen von Tongebilden in Notenschrift rede ich hier noch nicht. Das Festlegen in Wort- und Notenschrift hat nur die Bedeutung einer möglichst genauen Zeichengebung für die sinnliche Ausführung. Immerhin gibt es genug Fälle (man denke nur etwa an die Romandichter), wo der Dichter nur in schwachem Grade oder auch gar nicht das Bedürfnis hat, sich seine Erzeugnisse vorzulesen. Wie diese Fälle zu beurteilen sind, zeigt der zweite Gesichtspunkt.

Zweitens nämlich ist zu beachten, daß der künstlerische Gestaltungstrieb an sich selbst zugleich Mitteilungstrieb ist. Die Zergliederung der gestaltenden Seite der künstlerischen Phantasie läßt uns sofort auf diesen Trieb stoßen. Der Künstler schafft nicht nur für sich, sondern er will auch für Andere schaffen. Er will, daß seine Phantasieschöpfungen auch von Anderen betrachtet, genossen, anerkannt werden. Er will, daß sein Wert für Mit- und Nachwelt vorhanden sei. Ein Dichter kann wohl, wie Grillparzer es mit seinen letzten Dramen getan hat, die eine oder andere Arbeit in seinem Pulte begraben und so der Mitwelt unzugänglich machen; dabei denkt er aber doch an ein mögliches Bekanntwerden dieser der Mitwelt entzogenen Werke bei der Nachwelt. Ein Künstler, der ausschließlich nur für seinen eigenen Genuß schüfe, derart, daß er aufs strengste dafür sorgte, daß seine Schöpfung niemals den Augen und Ohren Anderer zugänglich würde, wäre

eine krankhafte Erscheinung. So könnte etwa unbesiegbare äußerste Schüchternheit oder abgründliche Menschenverachtung oder ein egoistisch-feinschmeckerischer Kitzel einen Dichter zu solchem künstlerischen Sichinsichselbsteinspinnen bestimmen. Selbstverständlich gehört der Fall, wo ein Künstler ein Werk darum, weil er es für unreif hält, der Öffentlichkeit entzieht, nicht hierher.

Wenn der künstlerische Gestaltungstrieb als eo ipso nach Mitteilung strebend angesehen wird, so soll damit nicht etwa jedwedem Künstler der Drang, seine subjektive Innerlichkeit dem Publikum zu öffnen, zugeschrieben werden. Einen solchen subjektiven Mitteilungsdrang kann wohl der Künstler haben, aber notwendig ist dies keineswegs. Ein Künstler, der im objektiven Stil schafft (es wird auf die Stilunterschiede im zehnten Kapitel genau eingegangen werden), denkt beim Schaffen überhaupt nicht an Geltendmachung seines eigenen Ich. Aber es ist auch nicht gemeint, daß die Mitteilung aus Menschenfreundlichkeit, Liebesüberschwang und dergleichen hervorgehe. Auch dies kann der Fall sein, aber notwendig ist ein solcher Beweggrund keineswegs. Gemeint ist nur, daß der Künstler das Gefühl hat, mit seiner Schöpfung einen Wert zu schaffen, der zur Anerkennung bestimmt ist, einen Wert, der daher auch für Andere da ist. Wenn der Künstler ans Schaffen geht oder im Schaffen steht: immer hat er das selbstverständliche Gefühl, daß er mit seiner Phantasieschöpfung einer größeren oder kleineren Gemeinde etwas geben möchte. Er möchte in seinem Kunstwerk einen über seine Individualität hinausgehenden Wert anerkannt sehen. Er richtet daher selbstverständlich sein Gestalten so ein, daß es sinnlich-wahrnehmbare Gegenwart annimmt. So wahr der Künstler einen überindividuellen Wert zu gestalten sich bewußt ist, so wahr ist es auch, daß er seine Schöpfung als eine auch für Andere vorhandene ins Leben zu rufen das Bedürfnis hat.

In den meisten Künsten macht sich dies von selbst so. Das Darstellungsmittel ist ein verharrender sinnlicher Stoff, der, einmal gestaltet, seine Gestalt für Jahrhunderte, vielleicht für Jahrtausende behält. Anders in der Dicht- und Tonkunst. Hier gehört das sinnliche Material dem Tonreich an, ist also flüchtiger Art. Das gesprochene Gedicht, die gesungene Melodie ist im Nu vorüber und ist so künftigen Genießern entzogen. Daher gilt es, dieses Vorüberschweben und Entschwinden

durch ein wirksames Mittel zu verhindern. Dies geschah ehedem durch die mündliche Wiederholung und Fortpflanzung der Dichtungen und Gesänge; jetzt geschieht es vollkommener und zuverlässiger durch die Schrift in Buchstaben und Noten. So kommt es, daß unter den Kulturbedingungen, wie sie seit Jahrtausenden bestehen, der Gestaltungstrieb des Dichters und Tonschöpfers zugleich den Trieb in sich schließt, die Phantasiegebilde durch die Schrift festzulegen und sie auf diesem Wege für Mit- und Nachwelt als dauernde Kunstwerke bestehen zu lassen. Ich will mit Eduard von Hartmann diese Fähigkeit als Fixierung des Kunstwerkes bezeichnen.[1] Das Bedürfnis zu fixieren gehört also bei Dichtern und Tonsetzern zum Gestaltungstrieb der Phantasie.

Töricht wäre es ja freilich nun, in der Tätigkeit des Fixierens geradezu einen Akt künstlerischer Gestaltung zu sehen. Was ich sagen will, ist nur dies: das Niederschreiben ist keineswegs etwas künstlerisch Belangloses, das zu dem künstlerischen Schaffen in keiner Beziehung stünde; vielmehr gehört das Niederschreiben, wenn es auch an sich selbst kein künstlerisches Gestalten ist, doch zum künstlerischen Gestalten als eine wesentliche Teilfunktion. Denn es ist derjenige Akt, durch den das dichterische oder tonschöpferische Erzeugnis für Mit- und Nachwelt sinnlich-gegenwärtig erhalten wird und so allererst den Charakter eines Wertes, der anerkannt sein will, bekommt. Auch ist zu bedenken, daß durch das Niederschreiben in unzähligen Fällen die Phantasietätigkeit des Dichters und Tonschöpfers an Bestimmtheit, Deutlichkeit, Gliederung, Zusammenhang gewinnt, ja oft durch das Niederschreiben überhaupt erst aus dem Zustande keimartigen Dunkels heraustritt.

So hat also, wenn ich zusammenfasse, die dichterische und musikalische Phantasietätigkeit in doppelter Hinsicht die Tendenz in sich, in Akte der sinnlichen Vergegenwärtigung überzugehen: erstlich insofern, als das Streben besteht, im eigentlichen Sinne auszuführen, das heißt: die in der Phantasie geformten Wort- und Tongebilde in hörbare Wirklichkeit überzuführen, und zweitens insofern, als das Bedürfnis erwächst zu fixieren, das heißt: den dauerlosen, flüchtigen Wort- und Tongebilden durch sichtbare Schriftzeichen Dauer zu verbürgen.[2]

[1] Eduard von Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 549 ff. [2] Auf Tanz, Pantomime, Schauspielkunst ist hier keine Rücksicht genommen. Hier fehlt entweder die Fixierung, oder sie wird durch Beschreibung vermittelt (vgl. Hartmann, S. 550 f.).

Schon jetzt sieht man: in den verschiedenen Künsten nimmt die Ausführung eine sehr verschiedene Stellung ein. In manchen Künsten (man denke etwa an die Malerei) gewinnt das Ausführen eine hervorragend selbständige Bedeutung. Das Entscheidende des künstlerischen Schaffens liegt in der Malerei und den verwandten Künsten häufig geradezu in seinem Schlußgliede, in dem äußeren Gestalten. Anders in der Dichtkunst: hier ist das rein phantasiemäßige Gestalten von überragender Wichtigkeit. Mit der phantasiemäßigen Gestaltung ist die dichterische Schöpfung in der Hauptsache abgeschlossen. Das Vortragen oder Vorlesen ist fast nur ein Ausläufer der eigentlichen künstlerischen Leistung. In den bildenden Künsten dagegen kommt das phantasiemäßige Gestalten oft zu einer verhältnismäßig nur geringen selbständigen Entwicklung. Die Tonkunst nimmt eine gewisse mittlere Stellung ein.

18. Durch die letzten Erörterungen drängt sich von selbst die Frage auf, in welchem Sinne und inwieweit die künstlerische Phantasie als ein Streben aufzufassen ist. Ich habe häufig Ausdrücke wie Gestaltungstrieb, Gestaltungsdrang, Gestaltungsstreben gebraucht. Jetzt gilt es, das Verhältnis der künstlerischen Phantasie zur Funktion des Strebens genau ins Auge zu fassen. Ein für allemal sei hervorgehoben, daß ich in der Funktion des Strebens, das ist: in dem unmittelbaren Erleben des Auf-Verwirklichung-Gerichtetseins, eine in der Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins ursprünglich gegründete Funktion erblicke.

Ich sehe zunächst von dem Ausgehen auf äußere Gestaltung, von dem Ausführungstriebe ab und lenke den Blick ausschließlich auf das sich innerhalb des Vorstellungsbereiches haltende Umformen, auf das lediglich phantasiemäßige Gestalten.

Es ist klar: wo dem Künstler die umgeformten Vorstellungen wie eine Eingebung kommen, wo der Künstler Phantasiebilder wie im Traume beschert erhält, dort kann von einem Streben, das mit diesen umgeformten Vorstellungen verbunden wäre, keine Rede sein. Anders dort, wo das Umformen der Vorstellungen von Absicht gelenkt wird. Die nächste Frage lautet daher: wie verhält sich das absichtliche Umformen der Vorstellungen zur Funktion des Strebens?

Da ist nun vor allem festzuhalten, daß, wo auch immer eine Absicht vorliegt, niemals die A b s i c h t a l s s o l c h e schon ein wirkliches Streben in sich schließt. „Ich habe eine Absicht" — das heißt: ich

stelle einen Inhalt als Ziel meines Strebens vor und habe dabei zugleich die Gewißheit, daß ich mein Streben auf dieses Ziel hin richten werde. Nicht also selbst ein Streben ist die Absicht, sondern erstlich Vorstellung eines Strebenszieles und zweitens die Gewißheit, daß ein entsprechendes Streben eintreten werde. Dieses Zweite kann auch als Voraussehen meines eigenen Strebens bezeichnet werden.

Um ein Wesentliches weiter geht Vorsatz und Entschluß. Wenn ich einen Vorsatz oder Entschluß (ich sehe von dem Unterschiede zwischen Vorsatz und Entschluß hier ab)[1] fasse, so gebe ich mir innerlich einen Ruck. Deutlicher gesprochen: im Entschluß entscheide ich mich für die Verwirklichung eines Zieles, ich befehle mir selbst diese Verwirklichung. Der Entschluß ist ein Akt der Selbsttätigkeit, der Selbstbestimmung, der Selbstaufraffung, des Selbstbefehls, wodurch die Verwirklichung eines Zieles als durch meine Tätigkeit unter bestimmten Bedingungen unweigerlich erfolgen-werdend gesetzt wird. In diesem Akte der Selbstaufraffung, der in jedem Entschluß den Kernpunkt bildet, haben wir den eigentlichen Willensakt zu erblicken.

Der Unterschied zwischen Absicht und Entschluß liegt jetzt klar vor Augen. In der Absicht wird das Strebensziel nur vorgestellt, hier wird es „gewollt". In beiden Erlebnissen — der Absicht wie dem Entschluß — ist eine sich auf die künftige Verwirklichung des Strebenszieles beziehende Gewißheit vorhanden. In der Absicht aber knüpft sich diese Gewißheit an die bloße Vorstellung des Strebenszieles, in dem Entschluß dagegen an das auf das Strebensziel gerichtete Selbstkommando, das ist: an den Willensakt. Damit hängt es zusammen, daß wir im Entschluß des unweigerlichen Eintretens des Ausführungsaktes gewiß sind, in der Absicht hingegen die Möglichkeit des Sichandersbesinnens offen gehalten wird. Der Sprachgebrauch freilich verwischt diese Grenze. Allein uns kommt es nicht auf die Feststellung des Sprachgebräuchlichen an, sondern auf die Verwendung der von der Sprache dargebotenen Ausdrücke zur Bezeichnung sachlich vorhandener wichtiger Unterschiede.

Blickt man auf das phantasiemäßige Umformen der Vorstellungen, so liegt hier in der Regel nichts von Entschluß oder Vorsatz vor, sondern es bleibt bei der bloßen Absicht. Wenn der kunstgewerbliche Zeichner

[1] Ich darf diesen Unterschied hier vernachlässigen, weil es in unserem Zusammenhange nicht auf ihn ankommt.

in seiner Phantasie spielt, um einen für den Inhalt einer Erzählung passenden Buchschmuck zu gewinnen; wenn der Bildhauer einer ihm vorschwebenden Idealgestalt deutlichere Züge geben will; wenn der Novellist die Liebesentwicklung, die ihm eingefallen ist, mit interessanten Einzelzügen ausstatten will, so ist darin zwar unzweifelhaft das Vorhandensein einer Absicht gegeben, allein von Vorsatz oder Entschluß braucht darin nichts vorzukommen. Es gibt allerdings Fälle, wo sich die Absicht zum Entschlusse verschärft. Wenn beispielsweise der Künstler schwere innere Kämpfe angesichts der Frage zu bestehen hatte, ob er seinen Plan so oder anders gestalten solle, dann kann sich die Absicht zum Entschlusse steigern. Aber das sind Sonderfälle, die für die allgemeine Psychologie der künstlerischen Phantasie nicht in Betracht kommen können. Allgemeingültig für das phantasiemäßige Umformen der Vorstellungen ist nur das Vorhandensein der Absicht.

Worauf ich hinaus will, ist dies, daß die mit dem phantasiemäßigen Umformen der Vorstellungen verbundene Absicht als solche noch nicht die Funktion des Strebens in sich schließt. In der Absicht, von welcher der Künstler in seinen Phantasiegestaltungen bestimmt wird, liegt nur die *Vorstellung* eines Strebenszieles und die *Gewißheit*, daß er nach Verwirklichung dieses Zieles, das ist: nach der entsprechenden Umformung der Vorstellungen, streben werde.

Indem wir diese Einsicht gewonnen haben, liegt hierin schon das Weitere, daß, so wenig die Absicht selbst schon ein Streben in sich schließt, *sich mit der Absicht ein Streben als ein prinzipiell neues Element verknüpft*. Soweit das Umformen der Vorstellungen von Absicht gelenkt ist, geht ein *Streben nach Umformung* Hand in Hand damit. Das Umformen der Vorstellungen hat, soweit es absichtlich geübt wird, ein entsprechendes Streben als eine unabtrennbare Seite an sich. Aber nicht in der Absicht als solcher ist dieses Streben zu suchen, sondern es ist *abgesehen von der Absicht* eine wesentliche Seite an dem Umformungsvorgang. Ich will dieses Streben das *phantasiemäßige Gestaltungsstreben* nennen. Ich enthalte mich absichtlich des Ausdrucks „Wille zur Gestaltung". Von einem Willen zur Gestaltung würde ich nur dann sprechen, wenn sich die Absicht, Vorstellungen gemäß einem Ziele umzuformen, zu Vorsatz oder Entschluß verschärft hätte.

Doch kommt noch ein weiteres Gestaltungsstreben dazu. Es wurde vorhin dargelegt, daß das phantasiemäßige Gestalten von dem Bedürfnis begleitet ist, die Phantasiegebilde in sinnliche Wirklichkeit überzuführen. Die Phantasie, so sahen wir, strebt über sich hinaus. Der Künstler will sein sinnliches Darstellungsmaterial gemäß seinen Phantasiegebilden bearbeiten. So knüpft sich an das Streben nach phantasiemäßiger Gestaltung ein Streben nach wirklicher Gestaltung, nach Ausführung.

Wie sich an das phantasiemäßige Gestaltungsstreben die entsprechenden Vorstellungsumformungen, mit anderen Worten: die Phantasiegestaltungen oder die Phantasieakte anschließen, so führt das wirkliche oder sinnliche Gestaltungsstreben zu den sinnlichen Gestaltungsakten, zu den Akten der Bearbeitung des sinnlichen Materials, zu den technischen Akten.

Es ist klar: hiermit tritt ein in vielfacher Hinsicht Neues in den künstlerischen Schaffensvorgang ein. In jedem Falle handelt es sich dabei um zweckmäßige Gliederbewegungen, mögen nun vor allem die Hände oder die Stimmwerkzeuge oder (wie bei der Schauspielkunst und beim Tanz) der ganze Leib in Anspruch genommen sein. Die zweckmäßige Ausführung der Bewegungen aber ist nur unter Erfüllung einer großen Zahl psychologischer Voraussetzungen möglich. Jedes sinnliche Material stellt an unser Können eigentümliche Anforderungen, hat seine eigentümliche Technik. Und jede Technik schließt eine Fülle verschiedenartiger seelischer Leistungen ein. Soll der Farbenauftrag rechter Art sein, soll die menschliche Gesangsstimme die Höhe künstlerischen Könnens erreichen, so muß viel gelernt und geübt sein. Vor allem kommt es dabei auf Verdichtungen, Abkürzungen, Mechanisierungen des Gelernten an. Ich habe nun nicht die Absicht, hier die Psychologie des technischen Gestaltens zu geben. Hier kommt es mir nur darauf an hervorzuheben, daß in den technischen Gestaltungsakten auch zahlreiche eigentliche Willensakte enthalten sind. Das Phantasiegestalten gibt im Durchschnitt nicht zu so häufigen Vorsätzen Anlaß wie das technische Gestalten. Ich sehe dabei von der Arbeit des Lernens gänzlich ab. Auch beim reifen Künstler gibt die Aufgabe, etwa ein Ölgemälde in einer bestimmten Technik auszuführen oder eine Kupferplatte zu bearbeiten, zu zahlreichen eigentlichen Willensakten Anstoß. „Ich will es so versuchen", „ich darf

nicht erlahmen, sondern muß ausharren“, „ich will abbrechen und einen anderen Weg einschlagen“: das sind Zurufe, die der Künstler, der sein Material bearbeitet, unzählige Male an seinen Willen stellt.

Es ist lehrreich, hier einen vergleichenden Blick auf die *außerästhetische* Entfaltung der Funktion des Strebens zu werfen. Ihre außerästhetische Entfaltung findet die Funktion des Strebens im Dienste der Lebensinteressen, der stofflichen Neigungen und Affekte, und im Dienste des Sittlichen. Damit ist das eigentliche Gebiet für die Entfaltung des Strebens zu den verschiedenen Formen und Stufen des *Wollens* gewonnen. Hier vor allem kommt das Willensleben in seinen Kämpfen, Gebrochenheiten und Triumphen zur Entwicklung. Was sich hier gebärdet und bewegt, ist eben die zu einer Lebenswirklichkeitschaffenden Macht zugeschärfte Strebensfunktion. So ist also die außerästhetische Entwicklung der Strebensfunktion, d. i. der *Wille*, von ihrer ästhetischen Entfaltung, d. i. von dem *Gestaltungsstreben* zu unterscheiden. Im ersten Bande (S. 507 ff.) habe ich mich bemüht zu zeigen, wie trotz der verhältnismäßigen Willenlosigkeit das ästhetische Betrachten und Genießen doch auch der Funktion des Strebens Raum zur Betätigung gibt, und ich habe versucht, diese Betätigung des Strebens im ästhetischen Genießen genau abzugrenzen.[1] Und im gegenwärtigen Zusammenhange zeigte es sich, inwieweit an der Phantasietätigkeit des Künstlers die Funktion des Strebens beteiligt ist. Selbstverständlich ist damit nicht verboten, daß der Wille auch in das ästhetische Gebiet hinübergreife. Dies geschieht beispielsweise, wenn der Künstler für sein Schaffen Vorsätze und Entschlüsse faßt. Charakteristisch aber für das ästhetische Gebiet ist nicht die Entfaltung der Strebensfunktion zum Wollen, sondern zum Gestaltungsstreben.

So ist also das ästhetische Gestaltungsstreben eine *eigenartige, dem Wollen nebengeordnete Entwicklung der Strebensfunktion*. Hier liegt kein Streben zum Durchsetzen von Lebensinteressen vor, kein Streben also, das Wollust, Macht, Ehre und dergleichen zum Ziele hätte; ebensowenig ein Streben sittlicher Art; sondern lediglich ein Streben, das formen will und den Betrachter für das

[1] Ich habe dort im ersten Bande demgemäß überwiegend die Ausdrücke „Streben“ und „Strebung“ gebraucht. Doch habe ich auch die Bezeichnungen „Wille“ und „willensmäßig“ hier und da einfließen lassen. Es wäre besser gewesen, sich zur Kennzeichnung des im ästhetischen Betrachten enthaltenen Strebungselementes der Ausdrücke „Wille“ und „willenmäßig“ überhaupt nicht zu bedienen.

Geformte als Geformtes interessieren möchte. Und da der praktische Wille immer letzten Endes dazu da ist, daß er sittlich werde, so kann dem ästhetischen Gestaltungsstreben einfach das sittliche Wollen entgegengesetzt werden. Daß es sich hier um zwei grundverschiedene Richtungen des Strebens handelt, zeigt sich auch darin, daß auf den vollziehenden Akt des Gestaltungsstrebens die Ausdrücke „Handlung" und „Tat" unanwendbar sind. Was Handlung und Tat ist, trägt den Charakter des Verantwortungsbewußten an sich und stellt sich damit unter moralischen Gesichtspunkt. Das Kunstwerk dagegen will unmittelbar nur betrachtet und genossen werden. Man darf daher den letzten Vollziehungsakt, in den das Gestaltungsstreben mündet, nicht als Handlung oder Tat bezeichnen. So steht also der künstlerische Ausführungsakt als letzter Ausläufer des Gestaltungsstrebens der Tat oder Handlung als letztem Ausläufer des sittlichen Wollens gegenüber. Wenn man ein Kunstwerk als eine „Tat" bezeichnet, so meint man immer, daß sich in der Tatsache, daß der Künstler dieses Kunstwerk geschaffen und der Öffentlichkeit übergeben hat, besondere sittliche Eigenschaften, etwa heldenhafte Vaterlandsliebe, unerschrockene Tapferkeit, kühnwagender Freimut, aussprechen.

19. So hat sich uns jetzt die künstlerische Phantasie, wenn ich Alles zusammennehme, als anschauliches, mit Freiheitsgefühl ausgeübtes, von Gestaltungsstreben begleitetes Umformen von Vorstellungen ergeben. Doch ist damit immer noch nicht Alles gesagt; ja in gewissem Sinne darf man behaupten, daß noch die Hauptsache fehlt. Ich meine: die Beziehung dieser Tätigkeit auf die ästhetischen Normen ist noch nicht ausdrücklich ausgesprochen. Ich durfte aber den Hinweis hierauf bis an das Ende dieser Betrachtung verschieben, weil ja die ganze Analyse stillschweigend und selbstverständlich unter der Voraussetzung steht, daß die im ersten Band gewonnenen allgemeinen ästhetischen Normen, wie sie für das ästhetische Betrachten gelten, so natürlich auch für das Erzeugen der Kunstwerke Gültigkeit haben. Wenn der Betrachter den ästhetischen Wert des Kunstwerkes von der Erfüllung der ästhetischen Normen abhängig macht, so hat dies nur unter der Voraussetzung einen Sinn, daß das Kunstwerk gemäß den ästhetischen Normen erwachsen ist, daß also das künstlerische Schaffen sich nach den ästhetischen Normen richtet.

So ist also jetzt ausdrücklich hinzuzufügen, daß das Gestaltungsstreben, wenn es künstlerisches Gestaltungsstreben sein will, von dem Bedürfnis, den allgemeinen ästhetischen Normen gerecht zu werden, geleitet sein muß. Der erste Band hat gezeigt, wie die ästhetischen Normen, weit entfernt, der menschlichen Natur aufgepfropft zu werden, aus der seelischen Verfassung des Kulturmenschen hervorwachsen. Alles dort Dargelegte gilt daher auch, und erst recht, für den Künstler. Dem Künstler fließen die ästhetischen Normen von selbst als Maßstäbe in sein Schaffen ein. Sein Schaffen trägt die ästhetischen Normen als natürlich sich ergebende Maßstäbe in sich. Sein Schaffen bewegt sich aus ureigenem Trieb in den Bahnen der ästhetischen Normen.

Damit ist nun aber keineswegs gesagt, daß die Normen dem Künstler in allen Fällen unbewußt bleiben, ihm wie im Traume geschenkt werden. Vielmehr ist es eine nicht leicht zu beantwortende Frage, inwieweit die ästhetischen Normen dem Künstler zu Bewußtsein kommen, vielleicht sogar durch Nachsinnen von ihm gewonnen werden, und inwieweit sie ihm unbewußt bleiben oder ihm nur in der Form ungefähren, dunklen Fühlens gegenwärtig sind. Dieser Frage nach dem Verhältnis der ästhetischen Normen zum Bewußtsein des Künstlers wird in dem siebenten Kapitel näher zu treten sein.

Wenn in den ästhetischen Normen das Ziel liegt, nach dem sich die umformende Tätigkeit der Phantasie richtet, so ist damit noch nicht gesagt, worin psychologisch die Antriebe und gesetzmäßigen Beziehungen bestehen, nach denen die Umformung der Vorstellungen und das Aneinanderreihen der umgeformten Vorstellungen erfolgt. Hiermit ist eine noch gänzlich dunkle Stelle in dem Bilde bezeichnet, das wir bis jetzt von der Phantasie gewonnen haben. Ein gutes Teil dessen, was noch über das künstlerische Schaffen auseinanderzusetzen ist, wird in dem näheren Eingehen auf das Umformen und Verknüpfen der Vorstellungen bestehen. Wo dies geschehen wird, dort wird sich recht eigentlich die Werkstätte der Phantasie auftun.

In gewissem Sinn könnte man geradezu sagen: die gesamte Untersuchung des künstlerischen Schaffens, auch alles also, was noch zu folgen hat, sei eine Untersuchung der Phantasie. Denn alle Seiten, die das künstlerische Schaffen an sich hat, vollziehen sich in und mit dem Umformen der Vorstellungen. Auch alles, was an Stimmungen,

Gefühlen, Strebungen, Gedanken im künstlerischen Schaffen vorkommt, erfolgt in engster Verbindung mit diesem Umformen. So könnte man sagen: Phantasie sei das Übergreifende. Das künstlerische Schaffen sei im Grunde nichts als Phantasietätigkeit. So sagt Friedrich Vischer: „Das Schöne entsteht nur durch Phantasie, sonst durch gar nichts; Phantasie ist das spezifische Organ des Schönen".[1] Allein es ist besser, von Phantasie dort, wo genau zu sprechen ist, nicht in diesem übergreifenden Sinne zu reden, sondern das Wort „Phantasie" nur auf die bezeichneten Seiten am künstlerischen Schaffen zu beziehen.

VI

DIE PHANTASIE IM AUSSERÄSTHETISCHEN SCHAFFEN

20. Es wird gut sein, den soeben entwickelten Phantasiebegriff dadurch zu verdeutlichen, daß auf die Frage eingegangen wird, ob und inwieweit und in welchem Sinne auf anderen Gebieten außerhalb der Kunst Phantasie vorkomme. Darf man von den außerästhetischen Schaffensweisen behaupten, daß sie auf Phantasie beruhen oder doch Phantasie an ihnen beteiligt sei? Ich betrachte zuerst das wissenschaftliche Schaffen.

Nach allen bisherigen Erörterungen über die Phantasie gibt es keine wissenschaftliche Phantasie in dem Sinne, daß das wissenschaftliche Arbeiten als solches geradezu Phantasietätigkeit wäre. Daß das wissenschaftliche Forschen in künstlerischer Phantasietätigkeit bestehe, wird kaum behauptet werden. Aber auch als Phantasietätigkeit im weitesten Sinne läßt sich das wissenschaftliche Forschen nicht ansehen. Das wissenschaftliche Schaffen ist, je mehr es sich seinem Ziele nähert, desto mehr auf Abstreifen aller Anschaulichkeit gerichtet. Schon aus diesem Grunde kann das wissenschaftliche Arbeiten nicht als Phantasietätigkeit gelten. Dazu kommt dann noch, daß ihm auch das Willkürgefühl der künstlerischen Phantasie gänzlich fremd ist. Und auch von einem Streben nach sinnlicher Ausführung, nach Verwirklichung in einem sinnlichen Material zu reden, hat beim wissenschaftlichen Formen der Vorstellungen keinen Sinn. So ist also das wissenschaftliche Arbeiten sowohl der Phantasie im weitesten Sinne, wie auch im besonderen der künstlerischen Phantasie entgegengesetzt.

Dennoch hat es einen gewissen guten Sinn, wenn, wie dies so oft ge-

[1] Vischer, Ästhetik § 398.

schieht, wissenschaftliches Forschen und Phantasie in enge Beziehung gesetzt werden. Sagt doch selbst der kühldenkende Herbart: „Zum Selbstdenken in den Wissenschaften gehört ebensoviel Phantasie als zu poetischen Erzeugnissen; und es ist sehr zweifelhaft, ob Newton oder Shakespeare mehr Phantasie besessen habe.“[1] Einmal nämlich ist für manche Arten des wissenschaftlichen Arbeitens Phantasie im weitesten Sinne als eine Hilfskraft vonnöten. Der Geschichtsforscher beispielsweise wird die geschichtlichen Tatsachen, von denen er auf Grund der Urkunden und der aus ihnen gezogenen Folgerungen berichtet, um so besser darzustellen vermögen, je mehr er sich die Persönlichkeiten und Begebenheiten anschaulich vorzustellen vermag. Ebenso ist der Kunsthistoriker auf Phantasie angewiesen: die Kunstwerke, die er gesehen hat, stehen ihm nicht immer in Abbildern zur Verfügung, und auch die Abbilder müssen, etwa weil sie die Farben nicht wiedergeben, oder weil sie das Körperliche nur flächenhaft zeigen, oder weil sie das Urbild in verkleinertem Maßstabe darstellen, durch anschauliche Phantasie ergänzt werden. Auch der Mathematiker bedarf, wenn er sich räumliche Verhältnisse in seinem inneren Anschauungsraum vorstellen will, je verwickelter diese sind, und je weniger er versinnlichendes Zeichnen zu Hilfe nimmt, um so mehr der Phantasie. In diesen und ähnlichen Fällen wird die Phantasie im weitesten Sinne von dem wissenschaftlichen Forscher als Hilfsmittel herangezogen. Das wissenschaftliche Forschen aber ist darum nicht selbst etwa im wesentlichen zu einer Phantasiebetätigung geworden.

Sodann aber hat das wissenschaftliche Forschen in vielen Fällen Ähnlichkeit mit Phantasiebetätigung; und diese Ähnlichkeit kann leicht dazu verführen, das wissenschaftliche Tun selbst als im wesentlichen auf Phantasie beruhend anzusehen. Wir werden weiterhin sehen: zur künstlerischen Phantasie gehören auch Einfälle, Eingebungen; diese kommen ungerufen, plötzlich, wie ein Gnadengeschenk aus den Tiefen des Unbewußten. Durch solche Einfälle und Eingebungen zeichnet sich auch das wissenschaftliche Forschen aus. Die umwälzenden Gedanken, die bahnbrechenden Gesichtspunkte sind — mindestens sehr häufig — nicht Ergebnis aus Folgerungen, aus schrittweise vor sich gehenden Verknüpfungen, sondern sie bieten sich plötz-

[1] HERBART, Lehrbuch zur Psychologie § 92.

lich, oft mit überwältigender Plötzlichkeit dem Forschergeiste dar. Diese Ähnlichkeit besteht unleugbar. Allein sie rechtfertigt nicht, die Eingebungen des Forschers als aus Phantasie stammend anzusehen.[1] Denn die Eingebungen des Künstlers bestehen in anschaulichen Gestalten, die des Forschers in begrifflichen Verknüpfungen; jene bieten sich dar, damit sie der Künstler ins Individuelle ausgestalte, diese dagegen, damit sie der Forscher strenger logischer Bearbeitung unterwerfe. Grundverschiedene seelische Funktionen sind sonach hier und dort tätig. Der trotzdem bestehenden Ähnlichkeit wird man dadurch gerecht, daß man in beiden Fällen von Intuition spricht. In den künstlerischen Eingebungen liegt, so kann man sagen, intuitive Phantasie, in den Eingebungen des wissenschaftlichen Forschers intuitives Denken vor. Man mag auch zur Kennzeichnung der wissenschaftlichen Eingebungen von phantasieartigem Denken sprechen. In dem Ausdruck „phantasieartig" würde liegen, daß hier nicht geradezu Phantasie tätig ist, sondern nur Ähnlichkeit mit Phantasie stattfindet.

In größerer Nähe zur Phantasie steht die Erfindertätigkeit. Der Erfinder hat nicht begriffliche Verknüpfungen zum letzten Ziele, sondern seine Bemühungen sind, wenn freilich auch nicht auf die Hervorbringung eines bestimmten individuellen Dinges, so doch auf die Erzeugung eines anschaulichen Typus gerichtet. Nicht ein bestimmtes individuelles Luftschiff will der Erfinder erbauen, sondern er entwirft eine bestimmte Form, einen bestimmten Typus eines Luftschiffes. Aber der Typus kann nur in individuell-bestimmter Anschaulichkeit bestehen: stets muß ein individuelles Einzelding (und sei dies auch nur ein Modell oder eine Zeichnung) der stellvertretende Träger des Typus sein. Die Erfindertätigkeit ist sonach auf anschauliches Umformen von Vorstellungen gerichtet; sie faßt also Phantasietätigkeit im weitesten Sinne als eine wesentliche Seite in sich. Dagegen unterscheidet sie sich von der künstlerischen Phantasie aufs bestimmteste. Die Erfindertätigkeit steht, sie mag sich noch so sehr in dem Hin und

[1] Wie beispielsweise Ribot (in dem S. 107 zitierten Buche S. 163 ff.) und Lucka (a. a. O. S. 105 ff.) tun. Wenn jemand sagt: er wolle alles Schöpferische im menschlichen Geiste als Phantasie bezeichnen, so ist damit zunächst nur ein — freilich recht unzweckmäßiger — gemeinsamer Name für alles Schöpferische eingeführt. Allein dahinter verbirgt sich ein schwerer sachlicher Mangel: die Verwischung der Unterschiede im schöpferischen Verhalten und im besonderen eine verschwommene, die Verwickeltheit der Beziehungen verkennende Anähnlichung des schöpferischen Denkens an das künstlerische Verhalten.

Her des Probierens bewegen, sie mag noch so sehr vorauseilen und vorwegnehmen, unter der zwingenden Herrschaft exakter Begriffe, unausweichlicher Notwendigkeit, unter der Zucht der Logik des Verknüpfens. Es findet hier sonach das völlige Gegenteil des Freiheitsgefühls statt, das die Phantasietätigkeit des Künstlers charakterisiert. Ja, ich gehe weiter und möchte die Erfindertätigkeit auch nicht als einen besonderen Zweig der schöpferischen Phantasie, welcher der künstlerisch-schöpferischen Phantasie nebengeordnet wäre, betrachtet sehen. Die Vorstellungsverknüpfungen des Erfinders stehen viel zu sehr unter der Herrschaft des Denkens, sind viel zu sehr rationalistischen Charakters, als daß ich es für zweckmäßig halten könnte, innerhalb der schöpferischen Phantasie, die Erfinderphantasie als einen besonderen Zweig abzugliedern. Es würde eine verwirrende Vermischung von Denken und Phantasie entstehen, wenn die Verknüpfungen des Erfinders als eine besondere Art der schöpferischen Phantasie bezeichnet würden.

Auch hier macht sich freilich, wie vorhin beim wissenschaftlichen Verhalten, eine gewisse Ähnlichkeit mit der künstlerischen Phantasie geltend. Es gibt Einfälle, Eingebungen des Erfinders, und sie sind für das Erfinden nicht minder entscheidend wie die künstlerischen Einfälle für das künstlerische Schaffen. Allein Ähnlichkeit mit Phantasie ist eben doch noch lange nicht Wesensgleichheit.

Wieder anders verhält sich die religiöse Betätigung zur Phantasie. Zunächst steht fest: das religiöse Fühlen, also der Kern des religiösen Verhaltens, ist etwas völlig Anderes als Phantasiebetätigung. Anderseits aber verbindet sich mit dem religiösen Fühlen um so mehr anschauliche Phantasie, je mehr das religiöse Verhalten auf mythischem und geschichtlich-vorstellendem Standpunkte steht. Nicht nur die assyrischen, ägyptischen, indischen, griechischen und sonstigen Mythen, sondern auch die Vorstellungen von Geburt und Kreuzestod Christi sind Vorstellungen anschaulicher Art, gehören also der Phantasie im weitesten Sinne an. Und das Gleiche gilt auch für den, der aus der Anschauung der Natur, der Geschichte, des Universums (man denke an den jungen Schleiermacher) religiöse Gefühle gewinnt. Die in solchem Falle vorhandene Sinneswahrnehmung muß stets durch Phantasieanschauung ergänzt werden.

Doch auch Phantasie als schöpferisches Umformen von

Vorstellungen ist dem religiösen Verhalten um so mehr zuzusprechen, je mehr es mythischer Art ist. Was hinsichtlich der wissenschaftlichen und erfinderischen Tätigkeit in Abrede gestellt wurde, das ist hinsichtlich der religiösen Betätigung zuzugeben: aus der schöpferischen Phantasie gliedert sich neben der künstlerischen Phantasie ein besonderer Zweig — die mythisch-schaffende Phantasie — heraus. Das anschauliche Umformen der Vorstellungen in den mythenbildenden Religionen ist, bei aller Verwandtschaft, doch von dem künstlerischen Umformen der Vorstellungen verschieden. Das eigentümliche Freiheitsgefühl, wodurch sich das künstlerische Umformen auszeichnet, trifft man hier nicht an. Doch ist ein gewisses Freiheitsgefühl auch dem mythologischen Schaffen eigen: es ist ein Freiheitsgefühl von eingeschränkterer, gebundenerer Art. Dieses Freiheitsgefühl genauer zu charakterisieren, unterlasse ich hier. Es genügt, wenn ich ausspreche, daß das phantasiemäßige Umformen der Vorstellungen in den mythischen Religionen beherrscht ist von der Sorge des Menschen für sein Heil, von dem schwerlastenden Interesse des Gemütes an seiner Glückseligkeit, an seiner Erlösung. Das künstlerische Freiheitsgefühl weiß nichts von solcher drückenden Gebundenheit. So ist das mythische Umformen der Vorstellungen doch bei aller Verwandtschaft wesentlich verschieden von dem künstlerischen. Daher erscheint es als sachlich angemessen, neben der künstlerischen, eine mythisch-schaffende Phantasie anzunehmen. Es liegt in der Natur der Sache, daß die mythisch-schaffende Phantasie sich der freien künstlerischen Phantasie annähern und in sie übergehen kann. Das mythische Schaffen wird dann zu einem dichterischen Fabulieren. Man denke an Hesiod, Homer oder gar an Ovid.

Noch wird es lehrreich sein, das spekulative, überhaupt das metaphysische Philosophieren heranzuziehen. Das metaphysische Denken hat ein ganz besonders vielfältiges Verhältnis zur Phantasie. Auch hier aber liegt die Sache so, daß das metaphysische Denken als solches nicht Phantasietätigkeit ist; sondern dieses Denken geht nur verschiedene nahe Verbindungen mit der Phantasie ein. Erstlich hat das metaphysische Denken, und zwar besonders in seiner spekulativen Form, die starke Neigung, seinen Begriffen eine bildliche, symbolische Gestalt zu geben, sinnliche Verhältnisse zur Verdeutlichung der unsinnlichen Beziehungen zu verwenden. Ja, ich glaube, daß es nicht wenige metaphysische Ge-

danken gibt, die sich überhaupt nur bildlich denken lassen. Für diese Verbindung von spekulativem Denken und anschaulicher Phantasie ist Hegel ein besonders interessantes Beispiel.

Noch in anderer Weise ist die Phantasie am metaphysischen Denken beteiligt. Soeben war von der Phantasie im weitesten Sinne die Rede; aber auch die künstlerische Phantasie geht mit dem metaphysischen Denken mancherlei Verbindungen ein. Es kommt vor, daß die philosophischen Gedankenbildungen nicht ausschließlich von logischer Notwendigkeit, sondern daneben auch von Bedürfnissen der künstlerischen Phantasie geleitet werden. Forscht man nach den Triebfedern der metaphysischen Gedankenentwicklungen, so stößt man häufig auch auf außerlogische Nötigungen, und unter diesen nimmt der Typus der aus künstlerischer Phantasie stammenden Nötigung einen hervorragenden Platz ein. Daß bei Platon, Leibniz, Schelling, Hegel, Schopenhauer solche Phantasiebedürfnisse mitwirkten, ist unbestreitbar. Ebenso dürfen Giordano Bruno, Shaftesbury, Fechner, Lotze als Beispiele angeführt werden.

Jetzt war davon die Rede, daß die Gedankenentwicklungen vorwiegend durch Denknotwendigkeit, daneben aber auch durch Forderungen der künstlerischen Phantasie geleitet werden. Weiter gehen nun die Fälle, wo die künstlerische Phantasie überwiegend eine Gedankenentwicklung bestimmt. So entstehen Gedankendichtungen. Ebenso kann auch die mythische Phantasie in Gedankenbildungen hineinspielen oder sie geradezu beherrschen. Man denke etwa an die mythischen Dichtungen in manchen Dialogen Platons. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, den Verbindungen von metaphysischem Denken und schaffender Phantasie genauer nachzugehen. Jedenfalls handelt es sich hier, wie auch die Verhältnisse liegen mögen, niemals darum, daß das metaphysische Denken in seinem Kerne geradezu Phantasietätigkeit ist, sondern immer nur darum, daß sich mit ihm Phantasietätigkeit in dieser oder jener Bedeutung oder in diesem oder jenem Grade verbindet.

Ich habe lediglich das metaphysische Denken herangezogen. In gewissem Grade können sich aber auch mit dem philosophischen Denken auf anderen Gebieten Tendenzen verbinden, die aus der künstlerischen oder mythischen Phantasie stammen. In wie hohem Maße sich beispielsweise dem ethischen Philosophieren ein Schaffen aus künstlerischer Phantasie heraus zuzugesellen vermag, kann Nietzsches Zarathustra lehren.

VII

KRITISCHE BEMERKUNGEN

21. Unter den Bearbeitungen, die in der letzten Zeit der künstlerischen Phantasie und der Phantasie überhaupt zuteil wurden, ragt die uns von Wundt in seiner Völkerpsychologie gegebene Untersuchung[1] durch die beherrschende Weite des Blicks, durch die allseitig durchgearbeitete Eingliederung der Phantasie in die Zusammenhänge der allgemeinen und der Völkerpsychologie, sowie durch die ungeheure Fülle des verarbeiteten Stoffes gewaltig hervor. Dennoch scheint es mir, daß Wundt der Eigenart der künstlerischen Phantasie nicht in vollem Maße gerecht geworden ist. Dies hängt zu einem bedeutenden Teil mit der Natur und Anlage seines großen Werkes zusammen. Wundts Hauptinteresse ist nicht durch ästhetische Fragen und Gesichtspunkte bestimmt, sondern von dem Bestreben beherrscht, das, was der künstlerischen Phantasie mit den verwandten Betätigungen gemeinsam ist, was sie mit den seelischen Grundfunktionen verbindet, wodurch sie im Seelenleben vorbereitet ist, in vollem Umfange ans Licht zu stellen. Hiermit hängen unmittelbar die bedeutsamen Vorzüge zusammen, durch die Wundts Phantasiebehandlung vor den durch ausdrücklich ästhetische Interessen bestimmten Bearbeitungen dieses Gegenstandes und so auch vor der hier versuchten Darlegung einen entschiedenen Vorsprung hat. Auf der anderen Seite aber kommt ebendeswegen das, wodurch sich die künstlerische Phantasie von allen anderen seelischen Erscheinungen abhebt, bei Wundt nicht zu voller Geltung. Das Anschauliche, das Freiheitsgefühl, das Verhältnis zum Gestalten, auch der Charakter des Umformens — dies Alles und manches Andere wird nicht so gewürdigt, daß seine Eigentümlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung hervorträte.

An mannigfacher Unbestimmtheit leidet die Analyse der Phantasie bei Ribot.[2] So anregend und von anschmiegsamer Beobachtung zeugend seine Darlegungen sind, so ist doch das, was Ribot Phantasie nennt, ein schwankendes Gebilde. Bald nimmt bei ihm die Phantasie diese, bald jene Form an, während er doch immer von Phantasie in demselben Sinne zu sprechen behauptet. Zuerst erscheint die Verknüpfung nach

[1] Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie. Dritter Band: Die Kunst. 2. Auflage. Leipzig 1908. Vor allem S. 3—109. [2] Th. Ribot, Die Schöpferkraft der Phantasie. Autorisierte deutsche Ausgabe von Werner Mecklenburg. Bonn 1892. Vgl. besonders S. 18 ff., 26 ff., 36 f., 56 ff.

Analogie als durchgängiges Merkmal der Phantasie. Hiermit wäre die Phantasie in einem sehr engen Sinne genommen. Wie sollte das Tun des Dramatikers, der in Handlung und Gespräch strenge Verknüpfung bringt und die Charaktere folgerichtig aufbaut, oder das Verfahren des Baukünstlers, der für ein Landhaus die zweckentsprechenden Formen sucht, auf Assoziation nach Analogie zurückgeführt werden können? Im folgenden Kapitel dagegen erscheint die Phantasie als Verknüpfung der Vorstellungen nach Gefühlsähnlichkeit. Damit ist aber der Phantasie ein viel weiterer Umfang gegeben als vorhin. In dem hierauf folgenden Kapitel wird die „Inspiration" als ein zum Wesen der Phantasie gehöriger Faktor herausgehoben. Damit wird dem „Unbewußten" eine herrschende Stellung in der Phantasie zuerkannt. Hiernach wären zahlreiche Akte aus der Phantasie ausgeschlossen, die gemäß jenen beiden ersten Merkmalen zu ihr gehören würden. Auch was Ribot weiterhin als „Einheitsprinzip" der Phantasie beschreibt, hat einen schwankenden Charakter: bald scheint es mit der Aufmerksamkeit zusammenzufallen, bald nimmt es die Form des „Ideals" an. Kurz, die Faktoren, zu denen Ribot durch die Analyse der Phantasie geführt wird, werden in auffallend sorgloser Weise nebeneinander hingestellt, statt daß ihr Verhältnis zur Phantasie und zueinander genau bestimmt würde.

In mancherlei Beziehung wertvoll und von eigentümlichem Reize sind die Untersuchungen über die Phantasie von Ölzelt-Newin.[1] Statt geordneter Entwicklung findet man freilich oft aggregatartige Aneinanderreihung; und die psychologischen Unterscheidungen und Erklärungen des Verfassers verraten oft wenig Kritik. Dabei aber erfreut das Schriftchen nicht nur durch eine reiche Zahl trefflicher Beispiele aus den inneren Erfahrungen der Künstler, sondern auch dadurch, daß der Verfasser mit dem Getriebe der Phantasie durch eigenes regsames Erleben in Einheit steht.

Mit viel Genuß habe ich Emil Luckas Untersuchungen über die Phantasie gelesen. Ich freue mich dem Dichter von „Tod und Leben", der seine Gestalten mit zartestem und seelischestem Phantasiezauber zu umweben versteht, auch als kritisch eindringendem und klare Linien ziehendem Theoretiker der Phantasie zu begegnen. Unhaltbar freilich erscheint mir der Boden, auf den sich Lucka von vornherein stellt: die

[1] Anton Ölzelt-Newin, Über Phantasie-Vorstellungen; Graz 1889.

Psychologie müsse das Subjekt, das Ich ausschalten; sie kenne nur vorüberströmende seelische Gebilde. Allein dieser objektivistische Phänomenalismus macht sich in der Untersuchung der Phantasie kaum störend geltend. Ja das Buch mündet in einen fast überschwenglichen Preis der phantasiekräftigen, echte Neuschöpfungen zeugenden, genialen Persönlichkeit. Erinnerung und Gedächtnis werden der Phantasie gegenüber — indessen ist das bei einem Dichter wie Lucka begreiflich — in eine allzu ungünstige Beleuchtung gerückt. Der eigentümliche Reiz des Buches besteht vor allem darin, daß sich mit der begrifflich geleiteten psychologischen Zergliederung ein Schöpfen aus intimstem Selbstdurchleben des Phantasiereiches verbindet. Für seine Auffassung fand Lucka besonders an dem Begriff der „Gestaltqualität" ein förderndes Mittel.[1]

Unter den neueren Ästhetikern hat keiner die künstlerische Phantasie so tief in das Metaphysische hinein verankert wie Eduard von Hartmann. Schließlich ist der unbewußte absolute Geist in ihr tätig. Daneben kennzeichnet sich Hartmanns Auffassung von der Phantasie durch das grundlegende Hereinziehen der Erscheinungen des Traumes, der Suggestion und des Somnambulismus. Ich werde mich mit seiner Auffassung von der Phantasie an späterer Stelle zu befassen haben. Wie man indessen auch über sie urteilen mag: jedenfalls hat Hartmann die Lehre von der Phantasie seinem System der Ästhetik als ein tiefdurchdachtes Stück eingegliedert. Dies ist um so mehr hervorzuheben, als in den Darstellungen der Ästhetik die schaffende Phantasie des Künstlers geradezu vernachlässigt zu werden pflegt. Die ästhetischen Untersuchungen bevorzugen gegenwärtig in übermäßiger Weise den Akt des ästhetischen Genießens.

Aus der älteren Zeit ist für die Ästhetik der schaffenden Phantasie Friedrich Vischer weitaus an erster Stelle zu nennen. Die Behandlung der Phantasie in seinem zweiten Ästhetikbande ist, wieviel man auch gegen die Methode und die metaphysischen Grundvoraussetzungen einwenden mag, nicht nur eine durch Fein- und Tiefblick ausgezeichnete Glanzstelle innerhalb seines Systems, sondern sie darf auch heute noch als eine in das Eigenartige der Künstlerphantasie eindringende Untersuchung gelten. Vischer spricht über das Schaffen des Künstlers als einer, der selbst daran teilhat.

[1] Emil Lucka, Die Phantasie; eine psychologische Untersuchung; Wien 1908

In noch höherem Grade spricht in dieser Eigenschaft Jean Paul über die Phantasie. Wenn er diese die „Welt-Seele der Seele", den „Elementargeist der übrigen Kräfte" nennt, so redet er aus selbstherrlichem und Kühnstes wagendem Herrschen im Reiche der Phantasie heraus. Es sind besonders die höchsten, überschwenglichsten Leistungen der Phantasie, denen seine geistreiche und erhabene Charakterisierung gilt. Auch findet sich manche scharfe psychologische Beobachtung eingestreut.[1]

[1] Nicht nur Vorschule der Ästhetik (insbesondere §§ 6—14) kommt in Betracht, sondern auch der Aufsatz „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft" (im Anhange zu Quintus Fixlein); sodann „Blicke in die Traumwelt" (im „Museum").

Fünftes Kapitel

DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN

III. DAS KUENSTLERISCHE ERLEBEN

I

GLIEDERUNG DES KÜNSTLERISCHEN ERFAHRUNGSSTOFFES

1. Eine der wichtigsten Seiten an der Psychologie des künstlerischen Schaffens ist die Untersuchung seiner Erfahrungsgrundlagen. Inwieweit bedeutet das künstlerische Umformen ein Haften an den äußeren und inneren Erfahrungen des Künstlers und inwieweit eine Ablösung davon? In welchem Umfange und Grade ist das vom Künstler ausgeübte Gestalten von seinen vorausgegangenen Eindrücken und Erlebnissen abhängig? Und in welchem Umfange und Grade ein freies Erfinden? Ist die Gebundenheit des künstlerischen Schaffens an die Erfahrungsgrundlagen in allen Künsten und Kunstzweigen wesentlich gleicher Art? Oder gibt es hierin je nach Künsten und Kunstzweigen starke Verschiedenheiten? Zu der hiermit gekennzeichneten Fragengruppe gilt es jetzt Stellung zu nehmen.

Zuvor aber ist an die allbekannte, sich durch zahllose Beispiele aus den Lebensbeschreibungen von Künstlern belegenlassende Tatsache zu erinnern, daß sich der dem Künstler zur Verfügung stehende Erfahrungsstoff in allen Fällen durch besonderen Reichtum auszeichnen muß. Wird des Künstlers Phantasie nur knapp und spärlich von der Erfahrung gespeist, so wird seine Darstellung unsicher, ängstlich, dürftig, ja geradezu fehlerhaft. Über dieses Erfordernis reichsten Erfahrungsstoffes ist schon so oft, unter anderem von Friedrich Vischer,[1] Ölzelt-Newin,[2] Gabriel Séailles[3] unter Anführung zahlreicher Beispiele ausführlich und vortrefflich gehandelt worden, daß ich mich des weiteren Eingehens hierauf entheben kann.

2. Soll in die Behandlung unseres Gegenstandes Ordnung kommen, so müssen innerhalb der für das künstlerische Schaffen möglichen Erfahrungsgrundlagen gewisse Unterscheidungen getroffen werden. Mit vol-

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik, § 386. [2] Ölzelt-Newin, Über Phantasievorstellungen, S. 43 ff.
[3] Gabriel Séailles, Essai sur le génie dans l'art; Paris 1897; S. 154 ff.

lem Recht pflegen die Ästhetiker hervorzuheben, daß der Künstler eine Welt von Erlebnissen in sich tragen müsse. Oder wie Jean Paul sagt: das Universum müsse dem Dichter in sein Herz geschlüpft sein und darin ruhen, um in der Dichterstunde zum Leben erweckt zu werden.[1] Es gilt nun aber, bei solchen allgemeinen Sätzen nicht stehen zu bleiben, sondern in den Erfahrungsreichtum, aus dem der Künstler schöpft, Gliederung zu bringen.

Da ist nun erstens an die sinnlichen Wahrnehmungen als an das zunächst Liegende zu denken. Der Künstler nimmt aus seinem Erfahrungstatbestande gewisse sinnliche Wahrnehmungen in sein Schaffen auf. Ein Blatt, eine Blüte, eine Ranke kann von dem Künstler als Zierform benutzt werden. Einen kauernden Betteljungen etwa hält ein Maler rasch mit dem Bleistift fest und gliedert ihn dann seinem Gemälde ein. Anselm Feuerbach fiel in einem italienischen Bade ein in einen Bademantel gehüllter Bischof auf: er diente ihm als Modell für die Amme Medeas.[2] Freilich handelt es sich hierbei nicht lediglich um Sinneseindrücke. Denn mehr oder weniger sind die wahrgenommenen Gegenstände immer mit Gefühlswerten verschmolzen. Allein das Maßgebende liegt hier nicht in den Gefühlswerten, sondern in der äußeren Gestalt. Ich will diesen ersten Typus der Erfahrungsgrundlage kurz als äußere Erfahrung bezeichnen.

Eine zweite Form der künstlerischen Erfahrungsgrundlage liegt dort vor, wo der Künstler von fremden Erlebnissen Kunde erhält, die er dann in sein Schaffen aufnimmt. Hier liegt demnach eine verwickeltere Erfahrungsgrundlage vor. Es handelt sich um seelische Vorgänge fremder Personen. Diese ihre inneren Erlebnisse sind natürlich mehr oder weniger mit äußeren Vorgängen verknüpft. Entweder nun fallen diese äußeren Vorgänge ganz oder teilweise in den sinnlichen Wahrnehmungsbereich des Künstlers; oder der Künstler erhält von ihnen ganz oder teilweise durch Hören oder Lesen Kunde. Auch ist folgender Unterschied wichtig: entweder liegt der Nachdruck auf dem äußeren Geschehen, derart, daß vorwiegend diese vom Künstler in sein Kunstwerk verarbeitet werden; oder es wird vom Künstler das Schwergewicht auf die seelischen Vorgänge gelegt.

Ich will diese zweite Form der künstlerischen Erfahrungsgrundlage

[1] JEAN PAUL, Vorschule der Ästhetik, § 57. [2] ED. HEYCK, Anselm Feuerbach; Leipzig 1905; S. 137.

als Bekanntwerden mit fremden Erlebnissen oder noch kürzer als Menschenerfahrung bezeichnen. Gemäß dem zuletzt hervorgehobenen Unterschiede handelt es sich dabei bald vorwiegend um äußere, bald mehr um innere Erlebnisse. Selbstverständlich verläuft die Grenze zwischen dem Bekanntwerden mit äußeren Erlebnissen fremder Personen und dem, was ich vorhin kurz die „äußere Erfahrung" des Künstlers genannt habe, in fließender Weise. Sobald der Inhalt der sinnlichen Wahrnehmung des Künstlers in sprechenden, sich bewegenden, mit der Außenwelt in Wechselwirkung tretenden Personen besteht und von dem Künstler in diesen Inhalt ein entsprechendes Seelenleben eingefühlt wird, ist jene erste Form in die zweite übergegangen.

Liest man die literaturgeschichtlichen Werke über Shakespeare, Goethe, Schiller, so bietet sich eine Fülle von Beispielen für diese Art der Erfahrungsgrundlage dar. Ein Erlebnis aus nächster Nähe ist es, wenn die Nachricht vom Selbstmord Jerusalems Goethe für seinen Werther Anregungen gibt. Einer zurückliegenden Vergangenheit gehört das Erlebnis an, wenn in Goethes Gedächtnis eine Anekdote aus der Geschichte der Salzburger Emigranten haften bleibt und für Hermann und Dorothea den Rahmen liefert. Noch weiter zurück liegt das Erlebnis, wenn Shakespeare aus dem Plutarch die Stoffe für seinen Julius Caesar, für Antonius und Cleopatra, für Coriolan schöpft. In den Bereich der Sage fällt das Erlebnis, wenn Shakespeare den Stoff zu Hamlet dem Saxo Grammaticus entnimmt. Völlig erdichteter Art aber ist das Erlebnis, das Schillers Räubern zugrunde liegt: Schubart lieferte es ihm mit seiner Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens".

Noch aber fehlt das Wichtigste an der Erfahrungsgrundlage des künstlerischen Schaffens. Als Drittes ist das Selbsterleben anzureihen. Hier liegt auf dem Erleben der eigenen inneren Vorgänge der Nachdruck. Selbstverständlich kann das innere Selbsterleben mit äußeren Erlebnissen verknüpft sein; und in der Regel ist dies auch mehr oder weniger der Fall. Je mehr dabei das innere Selbsterleben zurücktritt, um so mehr nähert sich diese dritte Form der Erfahrungsgrundlage dem ersten oder dem zweiten Typus.

Zweifellos ist das Selbsterleben dem Range nach die erste Erfahrungsgrundlage für das künstlerische Schaffen. Die Einfühlung, die der

schaffende Künstler unausgesetzt ausübt, kann nur aus dem Vorrat des innerlich Selbsterlebten gespeist werden. Schwächliches, dürftiges Selbsterleben zieht sofort Mängel im Gehalt der künstlerischen Leistungen nach sich. Man muß ein reicher und tiefer Mensch sein, wenn große Kunstwerke erwachsen sollen. Dabei zähle ich zu dem Selbsterlebten auch das in der Sehnsucht Erlebte, auch das Erträumte. Wenn ein Künstler, der ein von Schmutz triefendes Leben führt, sich sehnsuchtsvoll in Reinheit und Keuschheit hineinträumt, so gehört das Entzücktsein von dieser Idealwelt zu dem Selbsterleben dieses Künstlers.[1]

Was das innere Selbsterleben betrifft, so ist für das künstlerische Schaffen vor allem folgender Unterschied wichtig. Entweder betrifft das innere Selbsterleben nur Einzelnes als solches. Irgendein Liebesabenteuer mit seinen selbsterlebten Spannungen, Beglückungen, Enttäuschungen verwertet ein Dichter für eine Novelle. Oder das Selbsterlebnis hat einen Inhalt, der unsere ganze Entwicklung angeht und somit eine über das bestimmte Einzelne hinausgreifende Bedeutung hat. Wenn der Künstler etwa Wirren und Kämpfe der Liebe derart durchlebt, daß er dadurch auf eine reifere, gefestigtere Lebensstufe gehoben oder vielleicht in unheilbare Zerrüttung gestürzt wird, oder wenn er sich mit moralischen oder religiösen Zweifeln herumschlägt und infolge hiervon seine Stellung zu Menschheit und Gott ändert, so sind dies Innenerlebnisse von mehr als nur das Einzelne betreffender Bedeutung, Innenerlebnisse, die seine Gesamtentwicklung in ihren großen Zügen bestimmen. Solche wesenhafte Selbsterlebnisse (wie ich sie kurz nennen könnte) sind für das künstlerische Schaffen ganz besonders bedeutungsvoll. Man mag an des Äschylos Prometheus, an Dantes Göttliche Komödie, an Goethes Werther oder Faust denken, oder man mag sich Landschaften von Thoma oder Segantini vor Augen halten: überall spricht aus diesen Werken das, was ich wesenhaftes Selbsterleben nenne. Auch die besten unter unseren modernen Dichtern legen großes Gewicht darauf, daß ihre Schöpfungen aus der Gesamtentwicklung des ureigensten Ich entspringen. Man mag beispielsweise gegen Dehmel noch so viele Einwendungen erheben: durch allen Widerspruch, in den man zu ihm tritt, bricht doch immer wieder die An-

[1] Dies hebt Max Dessoir in vortrefflicher Ausführung hervor (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 252 f.).

erkennung hervor, daß seine Dichtungen sich aus seinen Gärungen und Stürmen innerlich notwendig herausgerungen haben.[1]

II

DIE VERSCHIEDENHEITEN DER ERFAHRUNGSGRUNDLAGE IN DEN VERSCHIEDENEN KÜNSTEN

3. Soll in die Frage der Abhängigkeit des künstlerischen Schaffens von dem soeben in seinen verschiedenen Formen gekennzeichneten Erfahrungsboden Klarheit kommen, so ist zuerst der zweifellose Satz hinzustellen, daß auch die erfinderischeste Phantasie nichts schlechtweg Neues ersinnen kann, sondern daß alle Phantasiegebilde mindestens in ihren Elementen der äußeren und inneren Erfahrung des Künstlers entstammen. Selbst die launenhaftesten Zierformen, selbst die befremdendsten Klanggebilde, selbst die groteskesten Erzeugnisse des Humors weisen in ihren letzten Bestandteilen auf die vom Künstler gemachten Erfahrungen hin. Und ebensowenig kann ein Dichter seine Personen mit Gefühlen beseelen, von denen er nicht wenigstens die zugrunde liegenden Gefühlsgestaltungen selbst erlebt hat.[2]

Aber das Mindestmaß der Abhängigkeit des künstlerischen Schaffens von der Erfahrung des Künstlers geht noch beträchtlich weiter. Denn nicht nur in seinen Elementen ist der Inhalt des künstlerischen Schaffens auf das äußere und innere Erfahren des Künstlers angewiesen; sondern das künstlerische Schaffen muß sich auch an die Grundeigenschaften der Dinge und seelischen Gebilde und an die wesentlichen gesetzmäßigen Beziehungen des äußeren und inneren Daseins insoweit halten, daß in dem Betrachter der Eindruck eines in sich beständfähigen Seins entsteht. Ein beliebiges Wirtschaften mit den

[1] Das Ineinanderwirken der verschiedenen Seiten des inneren und äußeren Lebens mit den verschiedenen Seiten des dichterischen Schaffens hat Dilthey an dem Beispiele Goethes dichterisch-philosophisch dargelegt (Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Aufl., S. 196 ff., 235 ff.).

[2] Ich vernachlässige dabei mit Bewußtsein die Möglichkeit solcher Ausnahmen, wie sie Hume im Treatise on human nature (Werke, herausgegeben von Green und Grose, Bd. 1 S. 315) geltend machte. Selbst wenn es möglich sein sollte, daß jemand innerhalb des Farben- oder Ton-Kontinuums eine von ihm bisher nicht wahrgenommene Farben- oder Tonstufe aus der Einbildung heraus sich vorstellte, so könnten solche Fälle als belanglose Ausnahmen angesehen werden. In überzeugender Erörterung hat Meinong diese Belanglosigkeit dargetan in seiner Abhandlung über Phantasievorstellung und Phantasie (Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, Bd. 95 [1889], S. 168—172).

Grundeigenschaften und Grundgesetzen der Welt ist ausgeschlossen. Soweit auch der Künstler in dem Ersinnen von Zauber- und Wunderwelten gehen mag: ein gewisses und zwar nicht unerhebliches Maß der in der Welt nun einmal vorhandenen Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten muß auch von dem tollsten Genie unangetastet gelassen werden. Sonst hört die Möglichkeit des Verstehens und Genießens auf. Und dieses Minimum wird durch die Bedingung abgegrenzt, daß dem Betrachter durch das Kunstwerk der Eindruck einer daseinsmöglichen, in sich haltbaren Welt zuteil werden muß.[1]

Für die verschiedenen Künste nimmt nun diese Forderung, sich an die Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten des erfahrungsmäßigen Geschehens zu halten, sehr verschiedene Formen an. Hierauf ist näher einzugehen. Doch bevor dies geschehen kann, muß eine andere Frage geklärt werden. Wir haben gesehen: die Erfahrungsgrundlage für den Künstler besteht in verschiedenen Formen: in äußeren Erfahrungen schlechtweg, in den Erfahrungen von äußeren und inneren Erlebnissen fremder Personen und in Selbsterlebnissen. Nun ist aber nicht für jede Kunst die Erfahrungsgrundlage in sämtlichen drei Formen vorhanden. Es zeigen sich gemäß der Natur der verschiedenen Künste bedeutsame Unterschiede. Hierauf wollen wir zunächst unsere Aufmerksamkeit lenken. Dann erst kann auf die verschiedenen Arten und Weisen eingegangen werden, wie die einzelnen Künste an die Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten des Daseins gebunden sind.

4. Unerläßlich für sämtliche Künste ist die an dritter Stelle genannte Erfahrungsgrundlage: das Selbsterleben. Woher sollte denn auch die von dem Künstler beständig ausgeübte Einfühlung in die von ihm geschaffenen Gestalten ihre Nahrung ziehen? Immerhin gibt es in dieser Hinsicht bedeutende Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten. Baukunst und Kunstgewerbe fordern bei weitem kein so tiefes und verwickeltes Innenleben wie die anderen Künste. Auch der Baukünstler

[1] Ich glaube, daß selbst solche Denker, die, wie neuerdings Wilhelm von Scholz es tut, das Phantasieschaffen wie eine Art weltschöpferischen Aktes behandeln, sobald sie sich vornehmen, sich aller affektvoll steigernden Ausdrücke zu enthalten, diese hier gekennzeichnete Abhängigkeit der Phantasie von der Erfahrung zugeben werden. In Anknüpfung an Hebbel sieht Wilhelm von Scholz in dem Dramatiker einen Künstler, der, mit weckendem Blick in sich selbst hinabsehend, Handlungen und Menschen findet, die „urwelt-geboren" sind, die, unabhängig von den Vorstellungen der Außenwelt, das „Wesen der Welt" symbolisch verkörpern (Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur; München u. Leipzig 1905; S. 14ff.).

und Kunstgewerbetreibende muß eine Mannigfaltigkeit von Stimmungen und Strebungen in sich durcherlebt haben, um die verschiedenen Formgebilde, die er schafft, entsprechend beseelen zu können. Allein so reich diese Mannigfaltigkeit auch sein mag: sie läßt sich doch nicht vergleichen mit all den Weiten und Tiefen, mit all den Kämpfen und Erringungen, den Zerrissenheiten und Beseligungen, die das Selbsterleben als Grundlage für die Musik, Dichtkunst, Malerei und die dieser verwandten Künste aufweist. Man halte sich etwa vor Augen, was das persönliche Erlebnis für die Dichtungen Goethes bedeutete.

Psychologisch darf man also sagen: das künstlerische Schaffen schließt dies in sich, daß sich dem Künstler aus seinen früheren Innenerlebnissen fortlaufend die jeweilig zweckentsprechenden Regungen behufs Einfühlung in die erzeugten Gebilde zur Verfügung stellen. Dieses Sich-zur-Verfügung-Stellen bedeutet entweder das Reproduziertwerden der früheren Regungen oder das erneuerte wirkliche Erleben derselben. Wir erinnern uns an die Einfühlung auf dem Gebiet des ästhetischen Betrachtens. Auch dort handelte es sich, wie der erste Band gezeigt hat (S. 187 ff.), teils um reproduziertes, teils um wirkliches Fühlen. Indessen sagt man sich schon bei flüchtiger Überlegung, daß im künstlerischen Schaffen die reproduzierten Gefühle bei weitem nicht so in der Überzahl sind wie im ästhetischen Betrachten. Eine Erzählung beispielsweise, für deren Genuß es in der Hauptsache nur reproduzierter Gefühle bedarf, kann, als sie geschaffen wurde, ein starkes Aufgebot wirklichen Fühlens nötig gemacht haben. Es wird eine besondere Aufgabe an einer späteren Stelle (im siebenten Kapitel) sein zu untersuchen, in welchem Maße die Einfühlung im künstlerischen Schaffen wirklichen gegenständlichen Fühlens bedürfe.

5. Wesentlich anders verhält es sich mit der Erfahrung von den fremden Erlebnissen (sei das fremde Erleben vorwiegend innerer oder vorwiegend äußerer Art). Es gibt Künste, die, wenn auch nicht immer, so doch sehr häufig oder sogar in den meisten Fällen das äußere und innere Erleben anderer Personen als Erfahrungsgrundlage, aus der sie schöpfen, heranziehen müssen. Man vergegenwärtige sich die Dichtkunst. Hier ist es nur die Lyrik, die der Erlebnisse fremder Personen entraten kann. Der Lyriker tönt in sehr vielen Fällen nur sein eigenes Gemüt aus, ohne daß er aus seiner Menschenerfahrung zu

schöpfen brauchte. Die Erfahrung von dem Erleben Anderer kommt in allen solchen Gedichten überhaupt nicht unmittelbar in Frage. Was dagegen Erzählung und Drama betrifft, so ist es ausgeschlossen, daß der Dichter ohne das Herbeiziehen seiner Menschenerfahrung auskommen könnte. Auch in die Ich-Erzählung nimmt der Dichter, selbst wenn er mit dem Ich sich selbst meint, doch auch Erfahrungen, die er an anderen Menschen gemacht hat, in reichlichem Maße auf. Weit öfter als die Dichtkunst kann die Malerei ohne Menschenerfahrung auskommen. Die reine Landschaft, Stilleben, Architekturmalerei finden sich auf die Menschenerfahrung nicht unmittelbar hingewiesen. Dagegen bedürfen das Sittenbild, das Bildnis, die religiöse und geschichtliche Malerei durchweg mehr oder weniger der Eindrücke, die der Künstler von dem Erleben anderer Personen empfangen hat. Ganz Ähnliches gilt von dem Griffelkünstler. In der Bildnerei dagegen sind die Fälle bei weitem nicht so häufig, wo die Menschenerfahrung des Künstlers außer Betracht bleibt.

Ganz anders steht es in dieser Hinsicht mit Tonkunst, Baukunst und Kunstgewerbe. Hier fällt gemäß der Natur dieser Künste die Menschenerfahrung des Künstlers als Grundlage, aus der seinem Schaffen der zu verabeitende Stoff unmittelbar zufließt, gänzlich weg.

Man sieht: das Schaffen gewinnt auf Grund des behandelten Unterschiedes ein einschneidend verschiedenes Gepräge. Der eine Typus des künstlerischen Schaffens kennzeichnet sich dadurch, daß sich dem Künstler aus dem Schatze seiner dispositionsweise vorhandenen Menschenerfahrung fortlaufend Vorstellungen und Gefühle zur Verfügung stellen, um in verschiedenen Graden und Weisen umgeformt und verarbeitet zu werden. Den anderen Schaffenstypus kennzeichnet das Fehlen solcher Reproduktionen und ihrer Verarbeitungen. Man muß außerdem bedenken, daß das, was ich das Erfahren von dem fremden Erleben nenne, selbst schon ein voraussetzungsreiches, verwickeltes, von der reinen Erfahrung weit abliegendes Erzeugnis ist. Somit hat der zweite Schaffenstypus nach dieser Richtung hin ein weit einfacheres Gepräge. Man vergleiche etwa die Tätigkeit eines Erzählers mit der eines Lyrikers oder Tonschöpfers. Der Erzähler muß mit seinen mannigfaltigen Menschenerfahrungen, die selbst wieder auf höchst zusammengesetzter Verarbeitung von Eindrücken beruhen, ununterbrochen in Berührung bleiben.

Das Schaffen des Lyrikers und Tonschöpfers ist mit diesen Verwickelungen nicht belastet. Dafür wird freilich das Selbsterleben dieser beiden Künstler durchschnittlich in weit stärkerer Erregung in Anspruch genommen, als dies beim Schaffen des Erzählers in der Regel der Fall ist.

6. Wiederum ein anderes Bild erhält man, wenn man das, was ich schlechtweg als äußere Erfahrung bezeichnet habe, ins Auge faßt. Hier macht sich vor allem der Unterschied geltend, daß gewisse Künste ihre Erfahrungsgrundlage vorzugsweise an den zusammengesetzten Gebilden der Erfahrung, das ist — vom Standpunkte des Gesichtssinnes aus gesprochen — an den Dingen haben, während andere Künste sich vorzugsweise auf die Elemente der Sinneswahrnehmungen hingewiesen finden.

Zu dieser zweiten Gruppe gehören Baukunst, Kunstgewerbe und Tonkunst. Mögen auch die Formen in Kunstgewerbe und Baukunst noch so oft auf Blätter, Blüten, Früchte, Teile des tierischen und menschlichen Körpers zurückgehen, so besteht der Stoff, mit dem die Phantasie in diesen beiden Künsten arbeitet, doch bei weitem überwiegend einesteils aus den relativ-einfachen Gebilden, die ihrer Möglichkeit nach in der Raumanschauung enthalten sind: das ist aus den Linien, Flächen und mathematischen Körpern, andernteils aus den Elementen der Farbenempfindung, das ist den Farben aus der Reihe Schwarz-Weiß und der bunten Reihe. Es ist der allerbildsamste, zusammensetzbarste Stoff, mit dem es diese beiden Künste zu tun haben. Ein jedes Ding bildet eine fest in sich verkettete Gruppe von Merkmalen. Eine Kunst, die mit Dingen arbeitet, ist daher auf Schritt und Tritt durch Merkmalszusammenhänge, die eben die Dinge sind, gebunden. Baukunst und Kunstgewerbe dagegen sind weit freier: die Elemente des Raumes und der Farbe sind in unbegrenzter Weise gegeneinander beweglich. Und dasselbe gilt von den Tönen als dem Erfahrungsstoff der Musik. Noch viel weniger als für jene beiden Künste kommen für die Musik feste Merkmalszusammenhänge in Betracht. Das Analogon der Dinge bilden auf dem Gebiet der Töne die Stimmen und Geräusche der Natur. Wie der Zeichner etwa die Form des Eichenlaubes verwendet, so kann ein Tonschöpfer den Gesang eines Vogels, das Murmeln eines Baches, das Heulen des Sturmes nachzubilden versuchen. Aber das sind doch nur verhältnismäßig seltene Fälle. Im allgemeinen gilt vom Tonschöpfer,

daß er, nicht gebunden durch die in der Natur vorhandenen Merkmalszusammenhänge, frei mit den Elementen der Tonwelt schaltet.

Im Gegensatz hierzu hängen die bildenden Künste und die Dichtkunst auf Schritt und Tritt von den Eindrücken ab, die der Künstler von den Dingen erhalten hat. Hierbei zähle ich zu den Dingen natürlich auch die nach ihrer sinnlichen Gestalt betrachteten Tiere und Menschen. In diesen Künsten besteht eine viel bestimmtere und engere Gebundenheit an die äußere Erfahrung. Jedes Ding stellt einen Inbegriff von Vorschriften dar, die vom Künstler nicht verletzt werden dürfen. Mag der Maler, Bildhauer, Zeichner, Dichter etwa einen Tier- oder Menschenleib noch so sehr ins Ungeheuerliche und Groteske oder ins Ideal-Stilisierte abändern, mag er auch etwa Teile des Menschenleibes mit Teilen eines Tierleibes zusammenfügen: so ist er doch innerhalb bestimmter Grenzen an die Verknüpfungen gebunden, die in der Natur den Leib des Menschen, Stieres, Pferdes usw. bilden. Für den Dichter kommt noch die Gebundenheit an die Wörter dazu. Das Wort ist auf dem Gebiet der sprachlichen Laute das dem Ding Analoge.

So ergibt sich auch nach dieser Seite hin ein wichtiger psychologischer Unterschied innerhalb des künstlerischen Schaffens. Das Schaffen des bildenden Künstlers und des Dichters ist in der erörterten Hinsicht bei weitem nicht so frei wie das Gestalten in Baukunst, Kunstgewerbe oder Tonkunst. In jenem Falle sind der umformenden Tätigkeit der Phantasie auf Schritt und Tritt Grenzen gezogen durch die als Dinge sich kennzeichnenden festen Wahrnehmungsgebilde. Diese Wahrnehmungsgebilde sind für die schaffende Phantasie die nun einmal gegebenen Bausteine, die nicht weiter in beliebig zusammensetzbare Elemente zerstückt werden können. In dem anderen Falle dagegen bestehen solche normative Inbegriffe, wie sie für die Künstler jener anderen Art die Dinge sind, in der Regel nicht. Das Umformen gleicht hier weit mehr einem freien Spielen: der Zusammensetzbarkeit ist hier eben erst durch die Elemente der Raumanschauung, der Farben- und Tonempfindung eine Grenze gesetzt. Selbstverständlich ist damit nicht geleugnet, daß in diesen Künsten der umformenden Phantasie von anderen Seiten her enge Schranken gezogen sein können. Will der Baumeister Türen und Fenster, der Kunsttischler einen Stuhl, der Tonschöpfer ein Lied schaffen, so sind diesem Schaffen teils durch die Natur des Materials,

teils durch den Gebrauchszweck, teils durch das Wesen des Kunstzweiges sehr bestimmte Grenzen gesteckt. Allein von dem allen ist hier nicht die Rede. Nur soviel sollte gesagt sein, daß in diesen Künsten die umformende Phantasie nicht durch die Natur der Dinge gefesselt ist und so die Willkür des Zusammensetzens erst an den Elementen der Raumanschauung, Farben- und Tonempfindung eine Grenze findet.

7. Wenn wir zurückblicken und zusammenfassen, so teilen sich die Künste in besonders bedeutsamer Weise in folgende zwei Gruppen. Die eine setzt sich aus den bildenden Künsten und der Dichtkunst, die andere aus Ton-, Baukunst und Kunstgewerbe zusammen.

Die erste Gruppe kennzeichnet sich einmal dadurch, daß der Inhalt dieser Künste in einem großen, wo nicht dem größten Teil ihrer Zweige ganz oder teilweise in dem inneren und äußeren Erleben anderer Personen besteht und ebendamit diese Künste auf die Erfahrungen des Künstlers von dem inneren und äußeren Erleben fremder Personen angewiesen sind; sodann aber dadurch, daß in ihnen nahezu durchgehends (die Lyrik ist ausgenommen) Dinge im weitesten Sinn des Wortes dargestellt werden und somit diese Künstler in ihren Erfahrungen von den Verknüpftheiten, in denen die Dinge bestehen, ihre Schaffensgrundlage haben. Die zweite Gruppe hat ihr Eigentümliches darin, daß weder das Erleben fremder Personen, noch auch überhaupt die dingliche Außenwelt zu dem Erfahrungsinhalt, aus dem diese Künstler schöpfen, gehören. Die äußere Erfahrung kommt für diese Künste in der Hauptsache nur in der Form der Elemente der Raumanschauung, Farben- und Tonempfindung in Betracht. Das innere Selbsterleben dagegen ist allen Künsten unerläßlich. Am geringsten an Umfang und Mannigfaltigkeit ist das für Baukunst und Kunstgewerbe erforderliche Selbsterleben. In diesem Punkte trennt sich die Musik von diesen beiden ab. Selbstverständlich gibt es noch andere wesentliche Gruppierungen unter den Künsten. So beispielsweise je nachdem sie freie oder Gebrauchskünste sind. Diese anderen Gruppierungen werden an anderen Stellen zur Sprache kommen.

Jene beiden Gruppen habe ich schon im ersten Band unterschieden (S. 117 f.). Ich habe für sie dort die Namen „darstellende" und „Stimmungskünste" gebraucht. Es empfiehlt sich, wie ich jetzt glaube, diese Namen der Mißverständlichkeit wegen fallen zu lassen und lieber von

dinglichen und undinglichen Künsten zu reden. Dabei darf natürlich nicht stören, daß in Baukunst und Kunsthandwerk die geschaffenen Kunstwerke Dinge sind, nämlich Dinge zum Gebrauch. Denn dieser Gebrauchs-Gesichtspunkt kommt hier überhaupt nicht in Frage. Hier kommt es nur darauf an, daß in Baukunst und Kunsthandwerk nicht Dinge der Außenwelt dargestellt werden.

III

DIE GEBUNDENHEIT DER KÜNSTE AN DIE GESETZMÄSSIGKEIT DER ERFAHRUNGSWELT

8. Jetzt erst, nachdem diese Unterscheidungen getroffen worden sind, läßt sich die schon vorhin aufgeworfene Frage beantworten, wie in den verschiedenen Künsten die Forderung, sich an die Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten des erfahrungsmäßigen Seins und Geschehens zu halten, erfüllt wird. Ich fasse zunächst nur die Körperwelt ins Auge. Das seelische Dasein bleibt außerhalb der nächsten Betrachtungen.

In den dinglichen Künsten besagt diese Abhängigkeit offenbar weit mehr als in den undinglichen. Wenn der Künstler die dingliche Außenwelt zur Darstellung bringt, so müssen bis zu einer gewissen Grenze hin die grundlegenden Eigenschaften und Beziehungen, durch die uns die Außenwelt vertraut ist, unangetastet gelassen werden. Das Schaffen in den dinglichen Künsten muß also beständig mit den Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der Dinge rechnen. Wird eine Landschaft beschrieben oder gemalt, kommt irgendeine Bearbeitung der Natur durch den Menschen, irgendein Zusammensein des Menschen mit Dingen der Natur oder mit gewerblichen Erzeugnissen in Erzählung oder Drama oder in Werken der bildenden Kunst vor, so muß sich der Künstler nach den nun einmal bestehenden Eigenschaften und Gesetzen der Außenwelt richten. Zu den Dingen gehört auch der Mensch nach seiner Naturseite. Auch die künstlerische Darstellung des Menschen kann sich von den grundlegenden Eigenschaften und Zusammenhängen, die das Naturdasein des Menschen ausmachen, nicht ablösen. Ich bringe damit nur in Erinnerung, was sich jedermann selbst zu sagen imstande ist. Doch muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, weil man sich nur selten zum Bewußtsein bringt, daß hierin ein einschneidender Unter-

schied innerhalb des künstlerischen Schaffens liegt. Das Schaffen in den undinglichen Künsten braucht bei weitem nicht in demselben Umfang die Eigenschaften und Gesetze, denen die Dinge unterworfen sind, zu berücksichtigen. Hiermit ist gegen den Expressionismus als gegen eine im Namen einer sich selbst überhebenden Phantasie die Naturgebilde willkürlich mißhandelnden Kunstrichtung Stellung genommen. Hierdurch gewinnt das Schaffen hier und dort ein wesentlich verschiedenes psychologisches Gepräge. In die Verschmelzungen und Verkettungen, in denen das Schaffen in den dinglichen Künsten besteht, gehen die Vorstellungen des Künstlers von den Eigenschaften und Gesetzen der dinglichen Welt in ungleich größerem Umfange ein, als dies im Schaffen auf dem Gebiete der undinglichen Künste geschieht. Es darf nicht eingewendet werden, daß der in Baukunst und Kunstgewerbe Schaffende die Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der materiellen Stoffe, in denen er seine Werke schafft, und zwar auf das allergenaueste, berücksichtigen müsse. Dies ist freilich unbestreitbar; allein hierbei handelt es sich um eine Abhängigkeit von der Beschaffenheit der materiellen Darstellungsmittel. Hiermit wäre in Parallele zu setzen etwa die Abhängigkeit des Malers von den Eigentümlichkeiten der Ölfarben oder des Dichters und Gesangskomponisten von der Beschaffenheit der menschlichen Stimmwerkzeuge. Den Dingen dagegen, die der Maler oder Dichter darstellt, lassen sich auf Seite der undinglichen Künste nur die Linien-, Farben- und Tonverhältnisse, nicht aber die materiellen Darstellungsmittel gegenüberstellen.

Es wird nicht überflüssig sein, auf einen gewissen Unterschied in der Art und Weise zu achten, wie die Vorstellungen von den Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der Dinge in die Phantasiegebilde hineingearbeitet werden. Teils sind die Eigenschaften der Dinge und ihre gesetzmäßigen Beziehungen dem Künstler derart vertraut und geläufig, daß er bei seiner Tätigkeit ihnen kaum besondere Vorstellungen widmet, sondern, indem er seine Phantasiegestalten schafft, ganz selbstverständlich die erfahrungsmäßigen Eigenschaften und Beziehungen der jeweiligen Dinge mit hineingestaltet. Teils liegt die Sache so, daß der Künstler die Eigenschaften und Beziehungen der Dinge, die er darstellen will, wenigstens teilweise erst kennen lernen muß, daß vielleicht geradezu ein sorgfältiges Studium hierfür erforderlich ist. Wie hätte Schiller

Wallensteins Lager ohne genaue Studien über Kriegs- und Lagerleben, die astrológischen Stellen in Wallenstein ohne eingehendes Lesen astrologischer Schriften schaffen können? Zola mußte Kohlengruben, Eisenbahnwesen, Dirnenleben, katholischen Kultus, Kriegführung fleißig studiert haben, um Germinal, Bête Humaine, Nana, Rêve, Débâcle schreiben zu können. Das Studium des zugrunde liegenden Einzelstoffes als solchen gehört nicht hierher; hier handelt es sich nur um die allgemeinen Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten des Erfahrungsbereiches, dem der Gegenstand des Kunstwerkes angehört. Es ist klar, daß, je nachdem der erste oder zweite Typus vorwaltet, das psychologische Bild des künstlerischen Schaffens wesentlich anderer Art ist. Im zweiten Fall müssen weit mehr Reproduktionen und Verknüpfungen in Form besonderer Akte vollzogen werden, damit dann auf ihrer Grundlage die Phantasiegestalten entstehen. Im ersten Falle geschieht es in viel weiterem Umfange ganz von selbst, daß die Phantasiegestalten mit denjenigen Eigenschaften und Beziehungen ausgestattet erscheinen, die im zweiten Falle erst ausdrücklich herbeigeschafft und in die gehörige Verknüpfung gebracht werden müssen. Der zweite Fall kennzeichnet sich durch die bedeutendere Vorarbeit des Reproduzierens und Verknüpfens, die dem Phantasiegestalten vorausgeht. Im ersten Falle ist statt dessen das unwillkürliche Eingeschmolzensein in die Phantasiegestaltung in bedeutend höherem Maße entwickelt.

9. Ein praktisch gerichteter Ästhetiker wird mehr als an den letzten Auseinandersetzungen Interesse an der Frage nehmen, wieweit denn nun eigentlich die Gebundenheit des künstlerischen Schaffens an die Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten der Erfahrungswelt reiche. Soll diese Gebundenheit etwa bedeuten, daß in der Kunst alles Wunderbare, Zauberhafte, Übernatürliche, kurz alles naturgesetzlich Unmögliche verboten sei? daß es in der Kunst keine Götter und Dämonen geben dürfe? Bekanntlich ist das Thema des Wunderbaren in der Dichtung in Deutschland durch Bodmer und Breitinger auf die Tagesordnung der Ästhetik gesetzt worden. Breitinger rief in seiner Kritischen Dichtkunst die Lehre Leibnizens von den möglichen Welten zu Hilfe, um die Berechtigung des Wunderbaren in der Dichtung zu beweisen.[1] Für

[1] Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Band 1, S. 178 ff.

die Leser meiner Ästhetik bedarf es nicht, so weit hergeholter Erwägungen. Ich brauche mich nur auf die Darlegungen des ersten Bandes über den Scheincharakter alles Ästhetischen (S. 309, 549) zu berufen. Nur der Schein der Wirklichkeit soll uns im ästhetischen Betrachten zuteil werden. Dazu kommen dann die Erörterungen des vorliegenden Bandes über die Steigerung des allgemeinen ästhetischen Scheines zum Kunstschein, über die Kunst als das Reich der Freiheit des künstlerischen Schaffens, das Reich der schöpferischen Phantasie. Die Kunst empfängt ihren Sinn nur dadurch, daß sie eine der natürlichen Wirklichkeit übergebaute Wirklichkeit ist, die im Elemente des Phantasiescheines lebt. Für eine auf diesem Boden stehende Ästhetik enthält demnach die Grundverfassung der Kunst ohne weiteres die Möglichkeit in sich, Abweichungen von den das Erfahrungsdasein beherrschenden Eigenschaften und Zusammenhängen in weitem Umfange eintreten zu lassen, die Natur zu einer Übernatur zu steigern, Götter und Wunder einzuführen.

Nur eine Bedingung — dies liegt gleichfalls in den herangezogenen früheren Erörterungen — ist dabei zu erfüllen: die von dem Künstler geschaffene Welt muß den Eindruck des Daseinsmöglichen, des in sich Bestandfähigen machen. Der Scheincharakter der Kunst enthält beides: die Möglichkeit weitgehender Abweichung von der natürlichen Wirklichkeit und zugleich die Einschränkung dieser Möglichkeit durch die Bedingung des Wirklichkeitseindrucks. Bei allen Abweichungen von den Eigenschaften und Verknüpfungen der natürlichen Wirklichkeit muß doch der Eindruck entstehen, daß eine auch noch so abweichend beschaffene Welt doch Halt und Bestand in sich trage. Sie muß uns den Eindruck der Glaubwürdigkeit machen. Ihr Schein muß ein glaubwürdiger Schein sein. Und so darf denn das Wunderbare und Übernatürliche nicht derart gesteigert werden, daß im Betrachter der Eindruck der Wirklichkeit verhindert wird. Dies ist die allgemeingültige Grenze für die Einführung des Wunderbaren. Genaueres läßt sich allgemeingültig nicht sagen. Erst wenn man die einzelnen Künste und Kunstzweige, den zur Anwendung gebrachten Stil, den Stoffkreis, auch das individuelle Können des Künstlers in Anschlag bringt, stellt sich das Mindestmaß dessen, was von den Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten der Erfahrungswelt von Seite des

Künstlers unangetastet gelassen werden muß, in genauerer Gestalt dar. Und je nach Beschaffenheit jener Faktoren fällt dieses Mindestmaß höchst verschieden aus. Einige Beispiele werden dies verdeutlichen.

Die Griffelkünste können — wegen der wirklichkeitsferneren Art der Darstellung — ein höheres Maß der Abweichung von den Eigenschaften und Gesetzen der Erfahrungswelt vertragen als die Malerei, und diese ist hierin aus dem gleichen Grunde wieder der Bildnerei überlegen. Goyas Caprichos wären in vielen Fällen als Malereien kaum erträglich. Als ich die Münchener Sezession des Jahres 1911 besuchte, fielen mir als interessante und bedeutende Schöpfungen die grotesken, ironisch-mythologischen Gemälde von Julius Diez auf (Sirenenfang, Nixe und Pelikan). Ich hatte aber den Eindruck, daß der Gegenstand mehr für Radierung geeignet sei. Die Bildhauerei ist schon wegen des Gebundenseins ihrer Kunstwerke an das Gesetz der Schwere viel weniger imstande, fliegende, schwebende Gestalten zu schaffen als Malerei und Griffelkünste. Auch ist zu bedenken, daß die Darstellung wunderbarer Vorgänge sehr häufig einen so verwickelten Reichtum von Figuren nötig macht, wie er in der Rundplastik naturgemäß nicht oft zu ermöglichen ist. Das Relief ist der Darstellung des Wunderbaren günstiger. Was die Dichtung betrifft, so vermag die Erzählung in viel weitergehendem Maße naturgesetzlich Unmögliches vorzuführen als das Drama. Der tolle Spuk, der in den Geschichten des Romantikers Hoffmann ganz wohl seine Berechtigung hat, könnte unmöglich ohne weiteres in ein Drama übertragen werden. Dabei ist freilich wieder zu bedenken, daß Posse, Operette, Oper naturgemäß ungleich mehr des Zauberischen enthalten können als etwa die Tragödie. In allen diesen Fällen liegt das Entscheidende in dem Verhältnis der Kunst zu Wirklichkeitsnähe und Wirklichkeitsferne.

Der steigernde Stil ist seiner Natur nach auf Abweichung von der Wirklichkeit angelegt, während es für den Wirklichkeitsstil eine viel härtere Aufgabe ist, starke Abweichungen vom Naturlauf in die Darstellung einzugliedern. Gerhart Hauptmann hat mit richtigem Gefühl die Versunkene Glocke und den Armen Heinrich als Dramen, die in Wunderwelten spielen, im steigernden Stil gehalten; und in Hannele wie auch in Pippa hob er die Wunderpersonen aus dem Wirklichkeitsstil, in dem das Übrige sich bewegt, dadurch heraus, daß er sie in einem Stil des

Übermenschentums prägte. Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der Stoffkreise: gehören sie dem modernen Leben, überhaupt dem Alltäglichen an, so umfaßt das Mindestmaß der Grundeigenschaften und Grundgesetzmäßigkeiten, das aus der natürlichen Wirklichkeit unverändert in das Kunstwerk herübergenommen werden muß, bedeutend mehr, als wenn die Stoffkreise längst vergangenen, wirklichkeitsentrückten, sagenhaften, erträumten Welten entnommen sind. Die wunderbaren drei Könige aus dem Morgenland in Hebbels Drama „Herodes und Mariamne" fallen aus der in strenge geschichtliche Kausalität hineingestellten Welt des Stückes fühlbar heraus (so sehr ihr Erscheinen sich auch aus inneren Gründen rechtfertigen mag). In seinem Nibelungendrama dagegen ist das Vorkommen von Wunderbarem durch die Natur des Stoffes gerechtfertigt (wenn freilich auch fraglich ist, ob es ihm gelungen ist, das Eingreifen von Wundern mit dem Stil, in dem das Drama gehalten ist, in Übereinstimmung zu bringen). Der Medea- wie der Libussastoff berechtigten Grillparzer zur Einführung wunderbarer Ereignisse und Zusammenhänge. Oder man denke an den Fauststoff.

Auch das individuelle Können des Künstlers kommt, so sagte ich, in Betracht. Manche Dichter können sich stärkere Abweichungen von der natürlichen Wirklichkeit erlauben als andere. Ihre Phantasie besitzt vielleicht eine derart hinreißende Kraft, daß der Leser, sich dem Zuge ihrer Phantasie hingebend, den abweichenden Zusammenhängen der von ihnen geschaffenen Wunderwelt einfach Folge leistet. So geht es uns, wenn wir Shakespeares Sommernachtstraum auf uns wirken lassen.

10. Nicht nur an die Natur der Dinge, sondern auch an die Natur der seelischen Vorgänge ist das künstlerische Schaffen gebunden. Es gibt ein Mindestmaß von Eigenschaften und Zusammenhängen des Seelenlebens, gegen das vom Künstler nicht gesündigt werden darf. Und auch hier wird dieses Mindestmaß durch die allgemeingültige Bedingung begrenzt, daß das dargestellte Seelenleben den Eindruck der Glaublichkeit machen müsse. Der Expressionismus verzerrt das Seelenleben zur unglaubwürdigen Karikatur.

Doch auch hier fallen bedeutende Unterschiede ins Auge, wenn man die verschiedenen Künste betrachtet. Und wiederum läßt sich von der Einteilung in die dinglichen und undinglichen Künste aus zu einem besonders wichtigen Unterschied gelangen. Alle Künste sind auf das Schöpfen

aus dem eigenen Innenleben angewiesen; für alle Künste also gilt die Gebundenheit an die seelischen Grundeigenschaften und Grundzusammenhänge. Aber auf dem Gebiete der dinglichen Künste kommt für diese Gebundenheit ein besonderer Umstand in Betracht. Die dinglichen Künste stellen, abgesehen von einem Teil der lyrischen Erzeugnisse, überall, sei es ausschließlich, sei es neben dem eigenen Seelenleben, fremde seelische Vorgänge dar. Das Darstellen fremden Seelenlebens aber ist geeignet, dem Künstler die Gebundenheit an die seelischen Grundeigenschaften und Grundbeziehungen mit Nachdruck und auf Schritt und Tritt zu Bewußtsein zu bringen. Und zwar gilt dies vor allem von der Dichtkunst. Denn nur die Dichtkunst vermag dem fremden Seelenleben in seine Entwicklungen und Verwicklungen ohne Hindernis zu folgen. Den bildenden Künsten sind bei diesem Bemühen schon wegen der Augenblicksnatur des dargestellten Gegenstandes sehr enge Grenzen gezogen. Mehr als für irgendeine andere Kunst macht sich daher für die Dichtkunst die Gebundenheit an die psychologischen Grundtatsachen und Grundgesetze fühlbar.

Das eigene Innenleben ist einem jeden unmittelbar bekannt; hier besteht daher nicht die Gefahr, Unwahrscheinliches zu erdichten, eine falsche Psychologie in Anwendung zu bringen. Daher sind Baukunst, Kunstgewerbe, Tonkunst, auch die Lyrik vor dieser Gefahr gänzlich oder so ziemlich sicher. Ganz anders, wo es sich um die seelischen Vorgänge anderer Personen handelt. Was der Dichter die anderen Personen innerlich erleben läßt, das entsteht ihm aus selbständigem Schaffen, aus einer fortlaufenden synthetischen Tätigkeit, die aus den ihm bekannten seelischen Bausteinen neue seelische Vorgänge hervorgehen läßt. Hier besteht daher beständig die Gefahr, den Boden der seelischen Wirklichkeit zu verlieren, das Seelische ins allzu Grobe oder auch ins allzu Verwickelte zu zeichnen, es als zu sprunghaft oder als zu regelrecht, als zu krankhaft oder als zu vernünftig hinzustellen, sich in Übertreibungen und Verzerrungen zu ergehen. So bringt sich dem Dichter überall bei seinem Schaffen zu Bewußtsein, daß er gemäß den Grundtatsachen und Grundgesetzen des Seelenlebens verfahren müsse. Kein Schaffen hat daher derart auf die Psychologie (wenn auch nicht notwendig auf die wissenschaftliche) Rücksicht zu nehmen wie das dichterische. Dadurch erhält das Schaffen des Dichters einen guten Teil seiner Besonderheit: keinem

Künstler müssen sich bei seinem Schaffen aus seinen Erfahrungen nicht nur über das eigene, sondern auch über fremdes Seelenleben soviel Vorstellungsinhalte behufs Verarbeitung zur Verfügung stellen wie dem Dichter. Im Vergleiche mit diesem ist die Fühlung, in die das Schaffen auf dem Gebiete selbst der bildenden Künste mit den Erfahrungen über fremdes Seelenleben tritt, von beschränkter Art. Das dichterische Schaffen charakterisiert sich durch ein ungleich erregteres und reichlicheres Zuströmen aus diesem Erfahrungsbereiche. Wie sehr aber doch auch für den bildenden Künstler kongeniales Eingehen in fremdes Seelenleben vonnöten ist, kann man sich an einem Künstler wie Michelangelo zum Bewußtsein bringen. Aber auch beispielsweise Menzel (ich denke an sein Holzschnittwerk über Friedrich den Großen) kann uns dies lehren. Unter den undinglichen Künsten nimmt in dieser Hinsicht die Tonkunst eine ausgezeichnete Stellung ein: zwar nicht aus den Erfahrungen über fremdes, wohl aber aus denen über das eigene Seelenleben findet beim Tonschöpfer ein bei weitem bewegteres und vielfältigeres Zuströmen statt als im baukünstlerischen oder kunstgewerblichen Schaffen.

Noch durch einen anderen bedeutsamen Unterschied hinsichtlich der Fühlung, in der sie mit den Erfahrungen über fremdes Seelenleben steht, hebt sich die Dichtung hervor. Wiederum gehe ich von den dinglichen Künsten insgesamt aus. Die Darstellung fremden Seelenlebens schließt — von der Lyrik abgesehen — stets mehr oder weniger zugleich Darstellung äußerer Erlebnisse in sich. Es sind eben ganze Menschen, die in ihrem Erleben zur Anschauung gebracht werden. Mit dem seelischen Erleben wird zugleich auch die Wechselwirkung des Seelischen mit der Umwelt, mit den anderen Menschen und den Dingen in die künstlerische Darstellung gezogen. Lebensgang und Schicksal bilden den Inhalt der Kunstwerke.

Daher darf gesagt werden: für die dinglichen Künste besteht auch ein Mindestmaß in der Art der Wechselwirkung zwischen seelischem und äußerem Geschehen, gegen das der Künstler nicht sündigen darf, wenn er nicht den Glauben an die Bestandfähigkeit der von ihm dargestellten Welt zerstören will. Das Gebundensein der Künste an die Grundtatsachen und Grundzusammenhänge des Seelenlebens bedeutet daher bei den dinglichen Künsten zugleich das Gebundensein an die Grundlagen der Wechselwirkung zwischen seelischem Geschehen und Umwelt.

Und dies eben gilt nun ganz besonders von der Dichtung. Mit der Vielseitigkeit und Eindringlichkeit, mit welcher der Dichter dem Lebensgange eines Menschen zu folgen vermag, kann sich das Können, das in dieser Hinsicht den bildenden Künsten selbst im günstigsten Falle zur Verfügung steht, nicht im entferntesten messen. Schon der Umstand, daß nur der Dichter einen Lebenslauf in seiner Entwicklung schildern kann, gibt dieser Kunst einen ungeheueren Vorsprung vor den bildenden Künsten. So darf jetzt ergänzend hinzugefügt werden: das dichterische Schaffen muß (soweit es nicht lyrischer Art ist) auch mit den Erfahrungen des Dichters von den Wechselwirkungen des seelischen Geschehens mit der Umwelt in dauernder Fühlung stehen.

11. Jetzt fragt es sich — ähnlich wie vorhin hinsichtlich des Naturgeschehens die Frage gestellt wurde — auch hinsichtlich des seelischen Geschehens und seiner Wechselwirkung mit der Umwelt, was das Mindestmaß der Beobachtung der Grundtatsachen und Grundzusammenhänge auf diesem Gebiete für die einzelnen Künste, Kunstzweige, Stile, Stoffkreise und künstlerischen Individualitäten bedeute. Auch hier wird sich zeigen, daß je nach Lage der inneren Bedingungen dieses einzuhaltende Mindestmaß eine sehr verschiedene Größe hat. Hiermit ist eine der interessantesten Fragen der Psychologie der Künste berührt. Und mehr als ein bloßes Berühren dieser Frage kann hier, wo es sich um die allgemeine Psychologie des künstlerischen Schaffens handelt, nicht geleistet werden. Jede genauere Behandlung würde sich zu tief in die Psychologie der einzelnen Künste einlassen müssen. Ich will daher, wie vorhin, nur an einigen Beispielen die starke Verschiedenheit dieses Mindestmaßes zeigen. Vor allem muß hierfür die Dichtkunst herangezogen werden.

Das Drama gehorcht einer anderen Psychologie als die Erzählung, und zwar macht das Drama weit stärkere Abweichungen von dem in der Wirklichkeit vorkommenden Seelenleben erforderlich.[1] Schon weil die Auftritte und Akte sich nicht über Tage und Wochen ausdehnen lassen, müssen seelische Wandlungen und Entwicklungen, die in Wirklichkeit nur langsam, in Übergängen stattfinden können, im Drama mit abkürzender, zusammendrängender Psychologie dargestellt werden. Besonders

[1] Hierin erblicke ich den richtigen Kern der von WILHELM VON SCHOLZ geforderten „Entpsychologisierung" des Dramas (Gedanken zum Drama, S. 23, 25).

wo Liebende starke Wandlungen durchzumachen haben, ist der Dramatiker oft genötigt, weit rascher damit fertig zu werden, einfacher ins Reine zu kommen, unbekümmerter die Brücken mit der Vergangenheit abbrechen zu lassen, als dies in der Wirklichkeit möglich ist. Das ist nun freilich eine schwierige Aufgabe. Der dramatische Dichter muß imstande sein, trotz seiner vereinfachenden, zusammendrängenden Psychologie dennoch den Schein des Natürlichen hervorzubringen. Nach meinem Gefühl ist unter den modernen Dramatikern besonders Ibsen ein Meister hierin. Die Erzählung kann ihre Szenen nach Belieben zeitlich auseinanderrücken und bedarf daher dieser abkürzenden Psychologie nicht.

Noch weit mehr weicht naturgemäß die Psychologie der Oper von der des wirklichen Seelenlebens ab. Hier kommt noch die Verbindung mit der Musik als ein Antrieb zu noch weitergehender Vereinfachung der Psychologie hinzu. Das Seelenleben, wie es sich in den von den Personen gesungenen Worten äußert, muß in leichtverständlichen, geraden Linien verlaufen. Schwierige Verwebungen von Beweggründen, voraussetzungsreiches Durcheinanderspielen von Affekten, gedankliche Unterströmungen, Gefühle im verwickelten Kampfe miteinander — dies alles darf entweder gar nicht oder nur in bescheidenem Grade in die Operndichtung gezogen werden. Was die Musikdramen Wagners an seelischen Verwicklungen darbieten, dürfte an die Grenze des in der Operndichtung Möglichen heranstreifen. Wenn dagegen Michele Eulampio die Tragödie Ernst Hardts „Ninon von Lenclos“ einfach in Musik übersetzt, so halte ich dies für grundsätzlich verkehrt. Eine psychologisch-verwickelte, Vers um Vers Seelisch-Neues bringende Dichtung, die ohne alle Rücksicht auf Musik geschaffen wurde, läßt sich nicht einfach als Operndichtung verwenden. Ich brauche nicht ausdrücklich zu versichern, daß ich die kindischen und plumpen Verdummungen, die das seelische Leben in den älteren Operntexten aufweist, nicht meine, wenn ich von der erforderlichermaßen stark vereinfachten Psychologie der Oper rede.

Oder man denke an das Märchen. Der Stoff- und Vorstellungskreis des Märchens bringt es mit sich, daß das Innenleben der Märchenpersonen der Stufe des die Welt mit staunenden Augen und wunderbegehrender Phantasie betrachtenden Kindes angepaßt werden muß. Die Psychologie

des Märchens hantiert mit wenigen Vorstellungen und mit noch weniger Affekten. Alles im Seelenleben der Märchenpersonen ist ungebrochen, unschattiert, auf einfache, kindliche Entweder-Oder gestellt.

Noch mag an das Reich des Komischen erinnert sein. Schon im zweiten Bande (S. 482f.) war von der „eigenartigen Psychologie der komischen Welt" die Rede. Sprunghaftigkeiten, Plötzlichkeiten, Willkürlichkeiten, die sonst als unwahrscheinlich berühren, lassen sich — so sagte ich dort — im Komischen noch leicht ertragen. Die Vorstellungsreihen der komischen Personen stehen fühlbar unter dem Zeichen des Überraschenden, des augenblicklich Auftauchenden. Das Losegefügte, Launische, Jähe tritt an dem seelischen Geschehen in der komischen Welt derart hervor, daß das Seelenleben ein wesentlich anderes Aussehen als in der Wirklichkeit erhält. Aber auch hier, mag es sich um noch so groteske Karikaturen handeln (wie etwa in Offenbachs Operetten), muß doch an den seelischen Grundeigenschaften und Grundgesetzen ein gewisses Mindestmaß unangetastet gelassen werden. Sonst hört auch die komische Welt auf, in sich bestandfähig zu erscheinen.

IV

DIE VERWERTUNG INDIVIDUELL-BESTIMMTER ERFAHRUNGSTATSACHEN IN DEN KÜNSTEN

12. Jetzt gilt es, auf eine andere Seite an der Erfahrungsgrundlage des künstlerischen Schaffens die Aufmerksamkeit zu lenken. Bisher war von den dem Künstler durch Erfahrung bekannten Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der Dinge und seelischen Vorgänge die Rede. Nun aber kann der Künstler auch individuell-bestimmte Erfahrungstatsachen, auch konkrete Einzelerlebnisse als Ausgangspunkt und Grundlage für sein Schaffen benutzen. Gewöhnlich besteht beides nebeneinander: Goethes Werther hat seine individuell-bestimmten Erfahrungsgrundlagen in des Dichters Erlebnis mit Lotte und in Jerusalems Selbstmord; daneben aber mußten Goethe, damit Werther entstehen konnte, selbstverständlich hundertfache Erfahrungen jener allgemeinen Art zu Gebote stehen.

Ich muß mich etwas genauer ausdrücken. Den individuell-bestimmten Erfahrungstatsachen gegenüber ist von Seite des Künstlers ein doppel-

tes Verhalten möglich. Entweder werden die individuell-bestimmten Erfahrungen von dem Künstler in dieser ihrer Einzelgestalt in sein Kunstwerk aufgenommen. Freilich werden die individuell-bestimmten Erfahrungsinhalte auch in diesem Falle vielfach verändert; eine rein nur wiederholende Wiedergabe ist kaum jemals beabsichtigt. Der Künstler macht aus den einzelnen Erfahrungstatsachen oft sogar mit freier Phantasie etwas wesentlich Anderes, ein Gebilde, das durchaus nicht etwa als bloßes Abbild des zugrunde gelegten Einzelgegenstandes gelten soll. Soweit aber auch die Veränderungen, die der Künstler vornimmt, reichen mögen, so ist doch durch sie hindurch für den Kundigen das Einzelerlebnis, die Einzelgestalt, der Einzelzug noch deutlich als Grundlage erkennbar. Ist diese Bedingung nicht erfüllt, dann gehört der Fall nicht mehr hierher. Goethe hat die Erlebnisse seiner Harzreise nicht in voller Genauigkeit seinem Gedichte einverleibt, sondern in freier Weise mit ihnen geschaltet. Für den Kundigen aber blickt durch das Goethesche Gedicht die wirklich erlebte Harzreise deutlich hindurch.
Oder aber das Verarbeiten der Einzeltatsachen geht so weit, daß von diesen nur noch allgemeine Züge in dem Kunstwerk wahrzunehmen sind. Dann liegt nicht mehr ein Aufnehmen der Einzelerfahrungen in das Kunstwerk, nicht mehr ein unmittelbares Verwerten des individuellbestimmten Erfahrungsinhaltes vor. Schiller beispielsweise lernte aus den vielen Büchern, die er für seinen Tell las, um eine lebendige Vorstellung von Schweizer Natur und Wesen zu gewinnen, eine Masse von Einzelheiten kennen, die ihm dann bei seinem Schaffen nicht als diese Einzelheiten dienten, sondern die ihm nur eine Gesamtanschauung von Land und Leuten der Schweiz bilden halfen. Daher ist die Verwertung der auf Land und Leute der Schweiz sich beziehenden Vorstudien für den Tell zu dem zweiten Fall zu rechnen. Natürlich ist dabei nicht ausgeschlossen, daß die eine oder andere Einzelheit in ihrer individuellen Gestalt von Schiller in seinen Teil hineingearbeitet wurde. Dagegen fällt die Art, wie Schiller das, was er in seinem engeren Vaterlande gesehen und was er dabei in seinem empörten Herzen erlebt hatte, für Kabale und Liebe verwertet hat, unter den ersten Fall. Denn der individuelle Charakter dieser äußeren und inneren Erlebnisse klingt durch Schillers Darstellung fühlbar hindurch. Den ersten Fall will ich als unmittelbares, den zweiten als mittelbares Verwerten der

individuell-bestimmten Erfahrungsinhalte bezeichnen. Die Grenzen zwischen beiden Fällen sind naturgemäß fließend.

Unser Interesse richtet sich hauptsächlich auf das unmittelbare Verwerten. Denn die mittelbare Benutzung der Einzelerlebnisse für das Kunstwerk gilt offenbar schon darum allgemein für das künstlerische Schaffen, weil die Kenntnis der Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der körperlichen und seelischen Welt, ohne die es überhaupt kein künstlerisches Schaffen gibt, nur auf Grundlage von individuell-bestimmten Erfahrungen gewonnen sein kann. Schon darum liegen mittelbar allem künstlerischen Gestalten Einzelerfahrungen zugrunde.

Dagegen ergeben sich hinsichtlich des unmittelbaren Verwertens individuell-bestimmter Erfahrungsinhalte interessante Unterschiede, wenn man die verschiedenen Künste ins Auge faßt. Und da heben sich nun zunächst gewisse Kunstzweige und Teile von Kunstzweigen heraus, in denen die gekennzeichnete unmittelbare Verwertung in besonders zugespitzter Gestalt vorkommt. Ich meine Folgendes damit.

Es gibt Kunstzweige und Teile von solchen, in denen durch die Darstellung eines Gegenstandes der Eindruck erweckt werden soll, daß mit dem dargestellten Gegenstand ein bestimmter wirklicher Einzelgegenstand gemeint sei. Der Künstler will, daß der Gegenstand im Kunstwerk als Abbild des wirklichen Gegenstandes vom Betrachter erkannt werde. Ich habe hier also diejenigen Kunstzweige und Teile von Kunstzweigen im Auge, die beim Betrachter ein Wiedererkennen des Gegenstandes erwecken wollen.

Dahin gehört vor allem das Bildnis in Malerei, Zeichnung und Bildnerei. Auch wenn Klinger den Idealkopf von Liszt oder Wundt gestaltete, so mußte er, so hoch auch die geistige Arbeit des Auffassens, Vereinfachens, Auswählens, Steigerns in Anschlag zu bringen ist, sich doch derart streng an die gegebenen individuellen Züge halten, daß der Betrachter in dem Kunstwerk eben die Züge Liszts oder Wundts wiedererkennen muß. Das ist natürlich mehr oder weniger auch der Fall, wo in einem geschichtlichen Gemälde und sonst der Anspruch auf individuelle genaue Wiedergabe einer Persönlichkeit erhoben wird. Aber auch in der Architektur- und Landschaftsmalerei will der Künstler oft ausdrücklich diesen bestimmten Gegenstand — etwa die Münchener Frauenkirche oder eine Stelle des Isartales — zur Anschauung bringen. Etwas

Ähnliches liegt natürlich auch in der Dichtung dort vor, wo der Dichter die Absicht hat, irgendeine geschichtliche Persönlichkeit so, wie sie wirklich war, vorzuführen, oder eine Gegend, eine Stadt, ein Gebäude unter individueller Bezeichnung zu beschreiben. Wer Friedrich den Großen nach Gestalt, Zügen, Bewegungen, Gewohnheiten beschreibt, oder wer die Peterskirche zu Rom eine Rolle in seiner Erzählung spielen läßt, muß seine Phantasie an die nun einmal gegebenen Einzeltatsachen derart binden, daß der Leser die Gewißheit erhält: das Geschilderte deckt sich mit dem großen König oder mit der Peterskirche. Es versteht sich von selbst, daß je freier es eine geschichtliche Dichtung — und ebenso ein geschichtliches Gemälde — mit der geschichtlichen Wahrheit nimmt, sie um so weniger unter diesen Typus des künstlerischen Schaffens fallen. Ich will diesen Typus kurzerhand als das individuelle Wiedergeben bezeichnen.[1] Das unmittelbare Verwerten des individuellen Erfahrungsinhalts für das Kunstwerk ist hier bis aufs äußerste gesteigert.

In der Tat handelt es sich hier um einen ganz bestimmten Typus des künstlerischen Schaffens. Wenn ein Künstler einen bestimmten Menschen, einen bestimmten Ausschnitt aus einer Landschaft, ein bestimmtes Bauwerk darstellen will, so werden seine Vorstellungsdispositionen bei weitem nicht in dem Umfange in Erregung und Mitbeteiligung versetzt wie in solchen Fällen, wo nicht die Absicht der Wiedergabe eines individuell-bestimmten Gegenstandes besteht. Wenn ein Maler mit einem allegorischen, religiösen, geschichtlichen Bild, ein Dichter mit einem Drama beschäftigt ist, so kommt in die jeweilig mit dem Gegenstand in näheren und loseren Beziehungen stehenden Vorstellungsdispositionen eine Bewegung und Unruhe, wie dies bei dem individuellen Wiedergeben eines Gegenstandes ausgeschlossen ist. Das Verarbeiten der Vorstellungsinhalte, die aus den Dispositionen ins Bewußtsein gehoben werden, das Hin und Her des Auswählens, Fallenlassens, Versuchens, das Gruppieren, Aneinanderreihen, Verschlingen, kurz, die ganze Arbeit, die in dem Umformen der Vorstellungen beschlossen liegt, ist hier nur in höchst eingeschränkter Weise vorhanden. Von einem Fehlen dieser

[1] Theodor Lipps spricht von „wiedergebenden Künsten" in einem weiteren Sinn. Er nennt die bildenden Künste und die Dichtkunst „wiedergebende Künste", weil der Inhalt dieser Künste für uns nur besteht auf Grund des in der Erfahrung gewonnenen Verständnisses des Wirklichen (Ästhetik, Band 2, S. 63).

Arbeit kann ja natürlich auch hier keine Rede sein. Auch wenn der Bildnismaler mit strengster Objektivität verfahren will, muß er doch zwischen verschiedenen Gesichtsausdrücken, verschiedenen Beleuchtungen, verschiedenen Umgebungen wählen und die geeignetste Synthese ins Werk setzen. Allein diese Umformungsarbeit ist von vergleichsweise geringfügiger Art. Mit der hervorgehobenen Gebundenheit ist selbstverständlich auch dies gegeben, daß die Dispositionen der Stimmungen, Gefühle, Strebungen auch nicht entfernt in dem gleichen Maße herangezogen werden wie dort, wo es neue Gestalten, neue Gruppen, neue Szenen, neue Handlungen und Schicksale zu schaffen und die entsprechenden Einfühlungen vorzunehmen gilt.

Dieser Typus des künstlerischen Schaffens wird uns weiterhin noch in anderem Zusammenhange beschäftigen. Es wird nämlich die Frage entstehen, ob die im Künstler bestehende Absicht, durch die Darstellung im Betrachter ein Wiedererkennen hervorspringen zu lassen, als zum künstlerischen Verhalten gehörig oder vielleicht als eine außerästhetische Seite am künstlerischen Schaffen anzusehen sei. Diese Frage hier in Angriff zu nehmen, wäre unzweckmäßig.

Gewöhnlich wird bei der Beschreibung und Analyse der künstlerischen Phantasie viel zu wenig auf die ungeheuren Verschiedenheiten ihrer Tätigkeit je nach den verschiedenen Künsten und Kunstzweigen geachtet. Damit verbindet sich oft noch der weitere Mangel, daß die Phantasie ihren allgemeinen Charakter viel zu sehr von der Art des dichterischen Schaffens her erhält. Den vortrefflichen, gehaltreichen, aus intimer Kenntnis stammenden Ausführungen Friedrich Vischers über die Phantasie wird der Leser öfters nur dann zustimmen können, wenn er sie lediglich auf das Schaffen des Dichters bezieht. Im besonderen passen die Auseinandersetzungen Vischers über das Verhältnis des künstlerischen Schaffens zum Erleben[1] nur unter der Voraussetzung, daß der Leser bei ihnen ausschließlich oder überwiegend an den Dichter denkt.

13. Wesentlich anders geartet ist das unmittelbare Verwerten individuell-bestimmter Erfahrungsinhalte, wenn man diejenigen Kunstzweige ins Auge faßt, die zwar individuelle Dinge, Menschen, Ereignisse darstellen, aber dabei nicht die Absicht haben, bestimmte wirkliche Dinge, Menschen, Ereignisse wiederzugeben. Was daher jetzt

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik § 393.

in den Umkreis unserer Betrachtung fällt, das ist der größte Teil des Umfanges der dinglichen Künste. Ich will diese zweite Art des unmittelbaren Verwertens als das unmittelbare Verwerten in seiner freieren Form bezeichnen.

Keinesfalls besteht auf diesem Gebiete jene vorhin gekennzeichnete engste Gebundenheit. Hier werden Einzelerlebnisse, Einzelgestalten, Einzelzüge vom Künstler in der Weise geschaffen, daß die umformende Phantasie dabei in freiem Schalten und Walten beteiligt ist. Das Ergebnis der Phantasietätigkeit ist hier ein Gebilde, das rein für sich, eben als Phantasiegebilde, nicht als Hinweis auf eine mit ihm als identisch erkannt werden sollende Wirklichkeit genossen werden will.

Es erhebt sich hier die Frage, welche Bedeutung diese freiere unmittelbare Verwertung von individuell-bestimmten Erfahrungen für den Künstler hat. Diejenige künstlerische Tätigkeit, die ein Wiedererkanntwerden des dargestellten Gegenstandes bezweckt, ist erledigt. Von den hierunter fallenden Zweigen und Unterzweigen der Kunst, ich darf kurz sagen: von den porträtierenden Kunstzweigen ist gänzlich abzusehen. Jetzt fragt es sich, von welcher Bedeutung für den übrig bleibenden, weitaus größeren Umfang des künstlerischen Schaffens das unmittelbare Verwerten der individuellen Erfahrungen ist. Bedeutet dieses unmittelbare Verwerten für den frei schaffenden, das heißt: nicht bloß porträtierenden Künstler eine Förderung? Hat der Künstler die unmittelbare Benutzung von wirklich gesehenen Zügen und Gestalten, von wirklich erlebten Ereignissen, Handlungen, Verwicklungen dringend nötig? Oder kann er auch ohne sie eine vollkommene Phantasieleistung zustande bringen? Reicht vielleicht auch schon eine bloß mittelbare Verwertung von Einzelerfahrungen aus? Kann der Fall eintreten, daß schlechtweg alles, was ein Kunstwerk inhaltlich enthält, frei erfunden, kein einziger individueller Erfahrungsinhalt unmittelbar herbeigezogen ist?

Zweifellos wird diese Frage sehr verschieden zu beantworten sein, je nachdem man unter den individuell-bestimmten Erfahrungstatsachen zusammenhängende Erlebnisse oder nur einzelne Gestalten oder gar nur bestimmte Züge versteht. Denkt man an Erlebnis im eigentlichen Sinn, also an ein relatives Ganzes von Vorgängen, so gibt es offenbar genug Schöpfungen in den dinglichen Künsten, die ohne ein unmittelbares Verwerten einer solchen Erfahrungsgrundlage zustande

gekommen sind. Die Bauerntänze und Dorfkirmesse von Teniers, seine Szenen in Zechstuben, bei Zahnärzten, in Küchen und Ställen können entstanden sein, ohne daß er individuell Entsprechendes irgendwo und irgendwann gesehen hätte. Ein bloß mittelbares Verwerten von Erfahrungen reicht als Grundlage hin. Das heißt: man wird natürlich annehmen müssen, daß Teniers in seinem Leben eine Menge von tanzenden, rauchenden, zechenden Bauern, von Dudelsackpfeifern, Dorfbadern usw. gesehen und beobachtet hat; aber es ist nicht nötig, daß beispielsweise der Szene in der Baderstube, wie sie sein Bild in der Galerie zu Kassel schildert, ein individuelles Erlebnis zugrunde liegt, daß er etwas, woraus sie hervorgewachsen wäre, irgendwo gesehen haben müßte. Vielmehr genügt es, daß er überhaupt das Treiben in Baderstuben beobachtet hat. Oder um auf ein völlig anderes Gebiet zu greifen: die symbolischen Bilder, wie sie etwa Böcklin, Stuck, Ludwig von Hofmann, Otto Erler geschaffen haben, bedürfen zu dem Verständnis ihrer Entstehung keineswegs der Annahme, daß der Künstler für die bestimmte Menschengruppe in ihrem Zusammensein mit dieser bestimmten Natur, wie sie irgendein Bild darstellt, irgendwo eine individuell-bestimmte Unterlage erlebt habe. Aber auch für die Dichtung gilt Ähnliches. Weder für Lessings Minna von Barnhelm, noch für seine Emilia Galotti gibt es ein individuell-bestimmtes Einzelerlebnis, das als Kristallisationsmittelpunkt dort für die komische, hier für die tragische Handlung gelten könnte. Für Nathan dagegen bezeichnet Lessing selbst die dritte Novelle des Decamerone als den Keim, aus dem sich das Drama entwickelt habe. Es versteht sich von selbst, daß diese Frage auch hinsichtlich irgendeines Teiles einer Dichtung, also hinsichtlich eines Kapitels, eines Aktes, einer Szene erhoben werden kann.

Durch das unmittelbare Verwerten eines individuell-bestimmten Erlebnisses ist die Freiheit des Phantasiegestaltens nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern sie bildet vielmehr die andere Seite daran. Aber der Grad dieser selbständigen Phantasietätigkeit ist innerhalb dieses unmittelbaren Verwertens eines Erlebnisses von großer Verschiedenheit. Man vergleiche etwa folgende beide Fälle. Ich nehme an: ein Maler war einmal Augenzeuge, wie eine treulose Liebste voll Scham und in Tränen vor dem gekränkten und gebrochenen Manne steht; er trägt dieses Bild in sich herum, gestaltet es in seiner Phantasie nach ver-

schiedenen Richtungen versuchsweise aus und führt dann, nachdem er es in seiner Phantasie mannigfach umgewandelt hat, die so entstandene innere Schauung als Ölbild aus. Dem gegenüber stehe ein anderer Fall: irgendein Maler sieht, wie sich zwei Bauern streiten, hält diese Szene im Augenblick in einer Bleistiftskizze fest und schafft in engstem Anschluß hieran ein Ölbild. Ohne Zweifel liegt auch in dem ersten Fall ein individuell-bestimmtes Erlebnis zugrunde: aber das Erlebnis bildet hier mehr nur das Schema, um das sich frei gestaltende Phantasie in reicher Fülle schlingt. In dem anderen Fall wirkt die frei gestaltende Phantasie in viel bescheidenerem Umfange. Oder man vergleiche Goethes Geistes-Gruß mit dem Diner zu Koblenz: ein individuelles Erlebnis liegt da wie dort zugrunde; aber die frei gestaltende Phantasie ist im ersten Falle weit stärker wirksam als im zweiten.

Wenn nun auch das dingliche Kunstwerk nicht notwendig eines individuellen Erlebnisses als unmittelbar verwerteter Grundlage bedarf, so kann doch anderseits kein Zweifel sein, daß ein solches Verhältnis zur Erfahrung eine wichtige Förderung für das künstlerische Schaffen bedeutet. Goethe sagt geradezu: „Das sogenannte Aussichschöpfen macht gewöhnlich falsche Originale und Manieristen", und er bekennt, es unausstehlich zu finden, wenn man zum Lobe eines Künstlers sagt: er habe alles aus sich selbst.[1] Goethe geht hierin zu weit, aber es liegt seinen Äußerungen etwas durchaus Richtiges zugrunde. Bildet ein individuelles Erlebnis den unmittelbaren Boden, so ist darin im allgemeinen ein in hohem Grade günstiger Umstand für die Sicherheit und Natürlichkeit der künstlerischen Tätigkeit zu erblicken. Tritt dem Künstler, sei es im Leben, sei es aus einem Buch oder einer Zeitung ein Stoff entgegen, der seine Phantasie ergreift, sie zum Gestalten reizt, so liegt für den Künstler in dem Gegebensein dieses Stoffes die Gewähr, daß er in sich bestandfähig ist. Die Natur selbst hat in ihrem Laufe diese bestimmten Menschen, Dinge, Verwicklungen hervorgebracht; also werden sie auch im Kunstwerk als glaublich berühren. Aber auch abgesehen von dieser Bürgschaft wird das Schaffen des Künstlers, wenn ein individuelles Erlebnis zugrunde liegt, schon aus dem psychologischen Grunde an Sicherheit und Festigkeit gewinnen, weil in dem gegebenen

[1] Goethe, Maximen und Reflexionen; 21. Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft (Weimar 1907); Nummer 1118 und 1119.

Stoff ein Kristallisationsmittelpunkt für die Phantasietätigkeit liegt. Das Schaffen wird, wenn es durch keinen gegebenen, gefundenen Stoff gehalten wird, leicht in Herumsuchen, in unentschiedenes Hin- und Hergreifen, in künstliches Ersinnen, in unsicheres Verknüpfen geraten.

Doch ist von vornherein im Auge zu behalten, daß die bezeichnete Förderung je nach der Verschiedenheit der Künstler einen sehr verschiedenen Grad aufweist. Um nur auf einen Unterschied hinzuweisen: der frei fabulierende, romantische Welten schaffende Künstler hat jene Förderung lange nicht so nötig wie der naturalistische, das Wirkliche peinlich wiedergeben wollende Künstler. Mörike äußert sich in einem Briefe an seine Braut Luise Rau sehr interessant hierüber. Er bezweifelt es, ob eine Stellung mitten im Weltgetriebe der Schöpferkraft einen höheren Schwung zu geben vermöge als der Gesichtskreis einer württembergischen Pfarrei. Er getraut sich, aus einer kleinen Reise für seine Dichterkraft mehr Nahrung zu ziehen als der verwöhnte Städter aus dem gestalt- und farbenreichen Leben, das um ihn sich tummelt. Er setzt die Notwendigkeit äußerer Anregung zu dem Schöpfen aus dem Brunnen der eigenen Phantasie in das Verhältnis von 4 zu 80. „Wer der letzteren Summe gewiß ist, der findet die erstere auch als Dorfpfarrer.“ „Wer die 80 nicht besitzt, der muß sie sich aus der andern Summe ergänzen und sich seine Kopien aus Teezirkeln, Gesellschaften usw. holen, den feinen Ton studieren, hinter jedem Stutzer und seiner Krawatte den Satyr spielen und dann als Poesie drucken lassen.“[1] Man halte daneben etwa Zola. Dieser erklärt den Phantasieroman als ersetzt durch den Roman der Beobachtung und des Experiments. Der Romandichter hat nach Zola die Aufgabe, das Wirkliche exakt zu beschreiben.[2] Diese Gegenüberstellung soll hier lediglich dies besagen, daß für Künstler verschiedener Richtung das Angewiesensein auf die Erfahrungstatsachen in höchst verschiedenen Graden besteht.

Über die Bedeutung der individuellen Erlebnisse für den Künstler hat schon Friedrich Vischer Vortreffliches gesagt, wenn auch mit einiger Überschätzung der Bedeutung der Wirklichkeitsgrundlage. Für besonders wichtig halte ich seinen Hinweis auf den Charakter der Zufälligkeit, den das Finden des Stoffes für den Künstler hat. Man müsse

[1] Eines Dichters Liebe. EDUARD MÖRIKES Brautbriefe; München 1908; S. 50 ff. [2] EMILE ZOLA, Le roman expérimental; 2. Auflage; Paris 1880; S. 17 ff., 206 ff. und sonst.

nur Zufall in dem weiten Sinne nehmen, derart daß mit dem Zufall auch eine gewisse Absicht vereinbar ist. Wenn Maler Wanderungen machen, Dichter Geschichtswerke lesen, so sei das Durchsuchen des Gebietes wohl etwas Absichtliches; allein der gute Stoff finde sich dennoch zufällig. Selbst das Bestellen eines Bildes hebe den Zufall nicht einfach auf. Die Bestellung, der Auftrag werde im günstigen Falle für den Künstler das Aussehen eines glücklichen Zufalls annehmen.[1]

Das individuelle Erlebnis ist, wie der ganze Zusammenhang ergibt, hier in dem weiten Sinne genommen, daß auch das Miterleben eines Erlebnisses beim Lesen hierher gehört. Auch wenn die gelesenen Erlebnisse erdichteter Art sind, bilden sie gerade so wie die auf geschichtlicher Wahrheit beruhenden eine individuell-bestimmte Grundlage für das Schaffen. Eine solche war für Grillparzer ebensosehr der Libussa- wie der Ottokar-Stoff. So kann denn auch das individuelle Erlebnis, das der Künstler lesend in sich aufnimmt, ihm selbst schon in der Form einer Dichtung entgegentreten. Grillparzer hat den Stoff für seine Jüdin von Toledo aus dem Drama Lopes, Delacroix den Stoff für seine Hamlet-Bilder aus Shakespeare genommen. Nur wird man freilich für den Fall, daß das durch Lesen erfahrene Erlebnis erdichteter Art ist, die Förderung, die dem Künstler aus dem Zugrundelegen eines individuellen Erlebnisses erwächst, nicht ganz so ausdrücken dürfen, wie ich dies vorhin getan habe. Nur das dort als psychologischer Grund Hervorgehobene hat hierfür Geltung.

Selbstverständlich kann nun das gelesene individuelle Erlebnis auch der beglaubigten Geschichte angehören. Dann spricht man von Geschichtsmalerei, geschichtlichem Drama usw. Doch hat man hierbei daran zu denken, daß, je mehr der Künstler den Eindruck der wirklichen geschichtlichen Person und Begebenheit erzeugen will, um so mehr der vorhin — unter Nummer 12 — behandelte Typus des „individuellen

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik §§ 393, 504. — Wenn Goethe zu Eckermann sagte: „Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden", so meinte er zweifellos zunächst das damit, was ich hier das unmittelbare Verwerten eines individuell-bestimmten Erlebnisses nenne. Zugleich aber schob sich ihm der weitergreifende Gedanke unter, daß inneres Erleben überhaupt der Boden sei, aus dem allein Dichtungen entspringen können. Darauf weist die Fortsetzung dessen, was er zu Eckermann äußerte, hin: „Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts" (Gespräche mit Goethe von Johann Peter Eckermann; Leipzig 1883; 5. Auflage; Band 1, S. 38). Man vergleiche auch das Bekenntnis aus Dichtung und Wahrheit: „Alles, was von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession."

Wiedergebens" vorliegt. Je größere Freiheit sich dagegen der Künstler in der Behandlung der geschichtlichen Personen und Ereignisse gestattet, um so mehr fällt die künstlerische Tätigkeit unter den gegenwärtig betrachteten Typus der „unmittelbaren Verwertung". Dabei ist noch ein häufig vorkommender Fall besonders ins Auge zu fassen. Oft besteht beim Künstler überhaupt nicht die Absicht, im Betrachter oder Leser ein Wiedererkennen entstehen zu lassen. Die Gestalten und Vorgänge werden so hingestellt, daß sie einfach als das, was sie im Kunstwerk sind, hingenommen, nicht also auf wirkliche Personen und Ereignisse, die mit ihnen gemeint sind, bezogen werden sollen. In solchem Falle ist der Typus des individuellen Wiedergebens von vornherein überhaupt nicht vorhanden. Grillparzer hat den Stoff für sein Lustspiel „Weh dem der lügt" zwar aus der Geschichte der Franken von Gregors von Tours entnommen; aber es kommt ihm nicht in den Sinn, in dem Leser den Eindruck hervorzurufen, als ob mit den Personen des Dramas bestimmte wirkliche Personen gemeint wären, wie etwa Ottokar und Rudolf von Habsburg ohne Zweifel vom Leser als die bestimmten Personen der Geschichte verstanden werden. Je mehr der Stoff dem staatlichen und überhaupt dem öffentlichen Leben entrückt ist, je novellenartiger er ist, um so weniger kann eine Dichtung in dem Sinne gemeint sein, daß vom Leser die Personen und Vorgänge auf eine bestimmte individuelle Wirklichkeit bezogen werden sollen. Dagegen steht der sagenhafte Charakter eines Stoffes durchaus nicht in Widerspruch mit der Zugehörigkeit der Dichtung zum Typus der individuellen Wiedergabe. Wenn uns in dem Trauerspiel „Tersites" von Stefan Zweig oder in dem Trauerspiel „Der Zorn des Achilles" von Wilhelm Schmidtbonn Achilles, Patroklos, Odysseus, Nestor begegnen, so kann der Leser gar nicht anders als bei diesen Namen an die gleichnamigen nun einmal von der Sage bestimmt geprägten Helden denken. Noch Vieles wäre über diesen Gegenstand zu sagen; allein ich fürchte, damit allzusehr in die Ästhetik der einzelnen Künste, vor allem der Dichtkunst zu geraten.[1]

Wie berechtigt es ist, das unmittelbare Verwerten eines individuellen

[1] Ganz beiseite lasse ich die besonders ehedem vielverhandelte Frage, wieweit die Veränderungen gehen dürfen, die sich ein Dichter, namentlich ein Dramatiker, mit einem geschichtlichen Stoffe vorzunehmen erlauben könne. In Vischers Ästhetik (§ 400) ist diese Frage in den Hauptsachen erschöpfend und in überzeugender Weise behandelt.

Erlebnisses nicht etwa nur vom Standpunkte der Literaturgeschichte, sondern auch von dem der allgemeinen Ästhetik aus als etwas besonders Charakteristisches hervorzuheben, wird dann vor allem deutlich, wenn man es sich nach seiner psychologischen Gestalt vergegenwärtigt. Wir erinnern uns an den Typus des individuellen Wiedergebens (S. 111): dort gibt es nur ein verhältnismäßig geringes Maß von Bewegung und Unruhe unter den Vorstellungsdispositionen und Vorstellungen; die umformende Phantasie ist durch das Urbild, das in dem Dargestellten wiedererkannt werden soll, gebunden. Eine solche Vorlage ist in unserem Falle nicht vorhanden: dem Finden und Verknüpfen, dem Abändern und Umwandeln ist hier unbeschränkter Spielraum gewährt. Die Vorstellungsdispositionen müssen in beständig wechselnder Weise der von der Tendenz des Umformens getriebenen Phantasie Stoff liefern; es muß in sie die Haltung des In-Bereitschaft-Stehens kommen, derart daß aus den verschiedensten Teilen, Gruppen, Ketten ihres Bestandes unausgesetzt ein Zustrom ins Bewußtsein stattfindet. Bei erregter Phantasiearbeit wird von einer Aufwühlung der Vorstellungsdispositionen die Rede sein dürfen. Man stelle sich etwa vor, was alles dem Dichter von seinen Vorstellungsdispositionen geliefert werden mußte, als Goethe etwa Wanderers Sturmlied oder Heine sein Bimini dichtete. Zugleich aber erhält dieses höchst bewegte Vorstellungstreiben an dem Erlebnis einen festen Kern. Das Erlebnis, sei es selbsterlebt oder durch Lesen kennen gelernt, ist eine relativ feste Vorstellungsverflechtung, die dem unruhigen Hin und Her des Vorstellungsspieles einen beträchtlichen Halt gibt. Was Goethe der Erzählung Lucians entnommen hatte, bildete beim Dichten des Zauberlehrlings den Rahmen für die aus den verschiedensten Schichten und Schächten der Vorstellungslagerungen passenden Stoff hervorholende Phantasie.

Ein anderes Bild erhalten wir, wenn wir die mittelbare Verwertung von Erlebnissen betrachten. Denn hier bilden die Erlebnisse nicht das Gerippe, den Rahmen, oder welchen bildlichen Ausdruck man sonst gebrauchen mag, für die freien Umformungen der Phantasie, sondern sie werden gleichsam in den wechselnden Strom der Vorstellungsumformungen selbst hineingeworfen. Sie stellen nichts Festes, Haltgebendes, Widerstandbildendes in dem Spiele der Phantasie dar, sondern sie sind nichts als wandlungsfähige Gebilde, mit denen die Phantasie nach

Gefallen wirtschaftet. Einen solchen Umformungsvorgang haben wir uns vorzustellen, wenn wir etwa von Robert Schumann hören, daß vieles von den Kämpfen, die er um Klara Wieck geführt hat, in seine Musik eingegangen sei;[1] oder wenn wir aus Richard Wagners Briefen ersehen, wieviel von seinen Liebeserlebnissen mit Mathilde Wesendonk seine Tristan-Musik befruchtet hat.[2]

So bilden also die beiden Typen des individuellen Wiedergebens und des mittelbaren Verwertens zwei äußerste Enden; der Typus des unmittelbaren Verwertens in seiner freieren Form liegt in der Mitte.

14. Überaus häufig geschieht es, daß das künstlerische Schaffen zwar nicht ganz Erlebnisse, wohl aber diese oder jene Gestalt, diesen oder jenen Zug verarbeitet. Auch hier wird die Verwertung eine unmittelbare heißen können, wenn die individuelle Gestalt, der individuelle Zug derart in das Kunstwerk aufgenommen wird, daß für den Kundigen in dem Kunstwerk jene Gestalt, jener Zug in individueller Bestimmtheit deutlich hervorblickt. Sonst ist die Verwertung nur mittelbarer Art.[3] Das Verwerten eines ganzen Erlebnisses ist so eingehend behandelt worden, daß ich mich bei dem Verwerten von Einzelgestalten und Einzelzügen nicht lange aufzuhalten brauche. Denn wie hierüber zu urteilen ist, ergibt sich von selbst oder leicht aus dem ersten Fall.

Das unmittelbare Verwerten von Einzelgestalten hat begreiflicherweise eine viel weitere Verbreitung im künstlerischen Schaffen als das von ganzen Erlebnissen. Es gibt wohl nicht leicht eine personenreiche Dichtung, in der nicht die eine oder andere Person der Wirklichkeit nachgebildet wäre. Und ist es nicht eine Einzelperson, die den Rahmen für eine Gestalt bildete, so ist es vielleicht irgendein einzelner Zug, der dem Künstler beim Schaffen einfiel und dem Kunstwerk eingegliedert wurde. Irgendeine Gewohnheit beispielsweise, die jemand beim Sprechen, Disputieren, Rauchen, Essen hat, kann vom Dichter in seine Erzählung oder sein Drama hereingenommen werden. Natürlich ist zwischen einem Einzelzuge und einem Erlebnis die Grenze fließend. Grillparzer erwähnt

[1] Robert Schumann an H. Dorn am 5. September 1839 (Schumanns Briefe in Auswahl, herausgegeben von KARL STORCK, S. 98). [2] Richard Wagner an Mathilde Wesendonk (Berlin 1904). Man lese etwa Wagners Brief vom 1. Juli 1859 (S. 157). [3] Ein Beispiel: für Goethe war die Beobachtung des sich auflösenden Nebels im Saaltal bei Jena die Veranlassung zu der Schilderung des aus dem sich auflösenden Nebel entstehenden Schleiers in der „Zueignung" (Brief an Frau von Stein vom 12. Dezember 1785).

in seinem Tagebuch, daß die Stelle in seinem Herodrama, wo Hero sagt: „Die Lampe darf's nicht sehn", einen kleinen Vorfall in seinem Liebesleben mit Charlotte zur Grundlage habe. Charlotte, ein wenig verstimmt, habe ihn entlassen, sei ihm aber plötzlich mit dem Lichte gefolgt, habe dieses auf den Fußboden gestellt und ihn dann herzlich umarmt. Man kann dies als einen Zug an dem Wesen Charlottens, aber auch als ein kleines Erlebnis ansehen.

Bekanntlich bildet das Aufspüren der Urbilder für die Gestalten der Dichter ein hervorragendes Interesse der Geschichtsschreiber der Literatur. Aus ihren Untersuchungen ist zu ersehen, in welch hohem Grade sich das dichterische Schaffen um die Eindrücke gruppiert, die der Dichter von den Personen seines Umgangs, vor allem von denen, an die er durch Liebesleidenschaft gefesselt war oder noch ist, empfangen hat. Und zwar handelt es sich dabei bald mehr um ein unmittelbares, bald mehr um ein mittelbares Verwerten. Wenn Stella in Goethes Schauspiel als freies Abbild Lilis gelten darf, so liegt hier unmittelbare Verwertung vor. Wenn sich dagegen in Mephisto Züge des kavaliermäßig gekleideten spöttischen Behrisch, des zuweilen kalt abstoßenden Herder, vor allem des illusionsunfähigen, zersetzenden Spott übenden Merck, aber auch Züge des Dichters selbst (vor allem ist an seinen siegreichen Humor zu denken) mischen,[1] so handelt es sich hier offenbar um mittelbare Verwertung. Wie schon dieses Beispiel zeigt, kann der Dichter auch seine eigene Persönlichkeit einer von ihm geschaffenen Gestalt zugrunde legen. Wie denn Goethe sein inneres Wesen in zahlreiche Gestalten — in Werther, Tasso, Wilhelm Meister, aber auch zum Teil in Personen wie Weislingen, Clavigo, Fernando, ja Mephisto — hineingebildet hat.

15. Die undinglichen Künste nehmen in unserer Frage eine ganz besondere Stellung ein. Alles, was sich uns hinsichtlich der individuellen Wiedergabe und hinsichtlich des unmittelbaren und mittelbaren Verwertens von Erlebnissen, Gestalten und Zügen ergab, gilt fast ausschließlich von den dinglichen Künsten. Von einer Verwertung von Menschen, Ereignissen, Handlungen kann in Musik, Baukunst, Kunstgewerbe nirgends die Rede sein. Weder die Wiedergabe, noch auch die freiere unmittelbare Verwertung menschlicher Gestalten und individueller Erlebnisse findet hier eine Anwendung. Nur soweit es sich um

[1] Georg Witkowski, Goethe; Leipzig 1899; S. 78.

Dinge in engerem Sinne handelt, kann es in diesen Künsten zu einem unmittelbaren und mittelbaren Verwerten, und auch nur in sehr beschränktem Umfange, kommen. Man kann etwa daran denken, daß der Kunsthandwerker eine Menge von Blättern, Ranken, Blüten einer bestimmten Art beobachtet und aus der Fülle dieser Beobachtungen heraus eine Zierform stilisiert oder der Tonkünstler nach gewissen Vogelstimmen, nach dem Rauschen des Sturmes oder Meeres die eine oder andere Stelle in seiner Oper oder Symphonie gestaltet. So liegt der Hebriden-Ouvertüre Mendelssohns der Eindruck des Tosens der Brandung bei der Insel Staffa zugrunde. Bei weitem in der Hauptsache aber besteht das Schaffen des Baukünstlers, Kunsthandwerkers und Tonschöpfers in dem mittelbaren Verwerten der Elemente der Raumanschauung, Farben- und Tonempfindung. Hiervon war bereits unter Nummer 6 zur Genüge die Rede. Wiederum drängt sich uns das grundverschiedene Gepräge auf, das die Phantasiearbeit in den undinglichen Künsten trägt. Jene Bindungen, Sperrungen, Einengungen, die der umformenden Phantasie daraus erwachsen, daß für sie die Dinge — und jedes Ding stellt einen Inbegriff unlösbarer Merkmale dar — ein zu Respektierendes sind, kommen hier in Wegfall. Auch diese wesentlich fessellosere Freiheit des künstlerischen Gestaltens in den undinglichen Künsten wurde schon unter Nummer 6 beleuchtet.

16. Noch auf eine Besonderheit sei aufmerksam gemacht. In den bildenden Künsten kommt es vielfach zu einer gewissen künstlichen Herbeiführung passender Erfahrungsgrundlagen für das künstlerische Schaffen. Der Künstler wartet nicht, bis sich ihm im natürlichen Laufe der Erfahrung passende Menschen und Dinge darbieten, sondern er unternimmt es, sich durch Auswählen, Anordnen, Herstellen einen seinen künstlerischen Absichten entsprechenden menschlichen oder untermenschlichen Gegenstand zu verschaffen, um ihn entweder individuell wiederzugeben oder unmittelbar zu verwerten. Man sieht: was ich im Auge habe, ist das Modell im weitesten Sinne.

Irgendein junges oder altes, männliches oder weibliches, schönes oder häßliches Individuum, das dem Künstler als für seine Absicht geeignet erscheint, wird entweder veranlaßt, sich nackt darzubieten oder sich mit passenden Gewändern zu umgeben, es wird ferner in eine zweckmäßig angeordnete Umgebung gebracht, zu bestimmter Körperhaltung, viel-

leicht auch zu bestimmtem Affektausdruck aufgefordert. Die Absicht des Künstlers geht nun entweder dahin, die so in Szene gesetzte menschliche Gestalt zum Zweck einer „Studie" wiederzugeben, bei der es zunächst sein Bewenden haben soll; oder die Absicht geht weiter: aus den die Gestalt wiedergebenden Skizzen soll ein selbständiges Kunstwerk werden. Dabei kann es sich um Eingliedern in ein gestaltenreiches Gemälde oder Skulpturwerk handeln, aber es kann auch die einzelne Gestalt für sich zu einem Kunstwerk geformt werden. Doch kann das Modell auch in untermenschlichen Dingen bestehen: der Künstler stellt Geräte, Pflanzen, Früchte, tote oder auch lebendige Tiere vor sich hin. Man denkt dabei insbesondere an das Stilleben; aber auch wo beispielsweise Innenräume, Sitten- und Zustandsszenen, geschichtliche Vorgänge gemalt werden, erweist sich dies oft als nötig.

Das Eintreten des Modells in die Erfahrungsgrundlage des künstlerischen Schaffens läßt eine Menge von Fragen entstehen. Man könnte eine ganze Abhandlung über den Nutzen und Nachteil des Modells schreiben. Nicht nur die allbekannten moralischen Übelstände habe ich im Auge; sondern es können auch schwere künstlerische Schädigungen im Gefolge der Benutzung von Modellen auftreten. Doch sind dies Erwägungen, die derart in die Ästhetik der bildenden Kunst gehören, daß sie in unserem Zusammenhang als eine starke Abschweifung empfunden werden müßten. Nur auf eine allgemeinste Gefahr sei kurz hingewiesen.

Das Modell ist in jedem Fall eine künstlich zurechtgemachte Erfahrungsgrundlage. Daher wird es darauf ankommen, ob es dem Künstler gelingt, die absichtliche Anordnung so zu treffen, daß sie im Kunstwerk verschwindet, das Absichtliche so zu gestalten, daß es im Kunstwerk wie Natur aussieht. Es darf Stellung und Gewandung einer Person nicht durch das Theatralische, was sie zeigt, an das Atelier und die hier angestellte Überlegung erinnern. Und diese Schwierigkeit erscheint um so beträchtlicher, als das Modell nur zu leicht den ihm vorgeschriebenen Gesichtsausdruck nicht mit Unbefangenheit, sondern mit Gespanntheit oder mit Abgespanntheit, vielleicht auch mit Eitelkeit, mit Interessantuerei oder mit Übertreibung in Vollzug setzt.[1]

[1] Man vergleiche hierzu Vischer, Ästhetik § 511 f. Der Maler Reynolds sagte in einer Rede: die Kunst, Modelle zu benutzen, sei der große Gegenstand, auf den alle unsere Studien sich zu richten hätten (Sir Joshua Reynolds, Akademische Reden; übersetzt von Leisching; Leipzig 1893; S. 206 f.).

V

DER GEFÜHLSCHARAKTER DER KÜNSTLERISCHEN ERFAHRUNGSGRUNDLAGE

17. Die bisher gegebenen Erörterungen über die Erfahrungsgrundlage des künstlerischen Schaffens haben an dieser vorzugsweise die Vorstellungsseite hervortreten lassen. Das künstlerische Schaffen könnte auf Grund dieser Darlegungen als ein einseitig im Bearbeiten und Umformen von Vorstellungsinhalten bestehendes Verfahren erscheinen. Zwar müssen nun, gemäß der ganzen Grundlegung dieser Ästhetik, überall wo von äußeren Erfahrungen und Erlebnissen des Künstlers die Rede ist, die eingefühlten Stimmungen und Strebungen mit verstanden werden. Hierauf ist auch schon an einer früheren Stelle dieses Kapitels hingewiesen worden. Vollends nun wo von den inneren Erlebnissen des Künstlers, sei es an sich selber sei es an anderen Personen, gesprochen wurde, dort war handgreiflich der Künstler als fühlende, strebende Persönlichkeit gemeint. Trotzdem ist es nötig, nun noch für sich besonders den Gefühls- und Strebungscharakter an der Erfahrungsgrundlage des Kunstschaffens hervorzuheben. Und zwar macht sich dies vor allem darum nötig, weil das Gefühls- und Strebungselement in besonders entwickelter Weise, in nicht gewöhnlichem Grade zu den Bedingungen des künstlerischen Schaffens gehört. Ich komme hiermit auf einen Punkt, der in der Ästhetik schon oft — ich nenne etwa Dilthey und Ribot —, wenn auch immer zu unbestimmt, ohne die erforderlichen Unterscheidungen und Abgrenzungen hervorgehoben wurde.[1]
Nur solche Erfahrungen und Erlebnisse treiben die Phantasie des Künstlers an, die von ihm mit erregtem Gemüte, mit starker Teilnahme, mit entgegenkommenden Stimmungen und Affekten ergriffen werden. Eine Zeitungsnotiz, welche die meisten Leser gleichgültig läßt, kann für einen Dichter zum Anstoß für eine Dichtung werden, wenn sie ihn erregt und ein von starken Affekten begleitetes Nacherleben entstehen läßt. Umgekehrt wird ein weltbewegendes Ereignis für die Phantasie eines Dichters völlig belanglos bleiben, wenn der Dichter diesem Ereignis ohne sonderliche Gemütsbewegung gegenübersteht. Es ist nicht zufällig,

[1] Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, a. a. O. S. 337 ff. — Ribot, Die Schöpferkraft der Phantasie, S. 22 ff. Ribot spricht von einem „affektiven Faktor" der Phantasie.

daß die Dramen Goethes, welche die französische Revolution zum Hintergrunde haben, entweder, wie der Großkophta oder der Bürgergeneral, herzlich unbedeutend sind oder doch, wie die Natürliche Tochter, bei allen sonstigen künstlerischen Vorzügen jenes gewaltige Ereignis nur schwächlich hindurchscheinen lassen. Es fehlte eben bei Goethe gegenüber jener stürmischen Umwälzung an leidenschaftlicher Teilnahme, an aufrüttelndem Nacherleben.

Aber auch abgesehen von den Erfahrungen und Erlebnissen, die unmittelbaren Anstoß zu künstlerischem Schaffen geben, steht der Künstler der umgebenden Welt mit einem besonders erregten Gemütsleben gegenüber. Nicht als ob der Künstler auf sämtliche Eindrücke der Umwelt mit Lebhaftigkeit antwortete. Zu vielen Seiten der Wirklichkeit verhält er sich vielleicht gleichgültig oder ablehnend. Aber soviel ihm überhaupt von Natur und Welt nahetritt, das ergreift er mit einem von Stimmung und Affekt belebten Interesse. Beharrendes, folgerichtiges Wollen, ein von machtvollem Willenszuge beherrschtes Seelenleben ist es nicht, was den Künstler kennzeichnet. Aber ebensowenig ist ruhig fließendes, gleichmäßiges Innenleben der eigentlich günstige Boden für künstlerische Phantasietätigkeit. Für das Interesse des Künstlers an der Welt ist vielmehr das wechselndere, flüchtigere, in regellosen Linien auf- und niedergehende Element der Stimmungen und Affekte charakteristisch. Die künstlerische Phantasie bedarf zu ihrem Boden des flimmernden, blitzenden Trieb- und Gefühlslebens. Die Aufgelegtheit zu anschaulichem Spiel mit den Vorstellungen, zu den Abenteuern der umformenden Tätigkeit scheint nur aus einem solcher Art lebendigen Untergrunde geschöpft werden zu können.

Dabei kommt besonders eine Art von Erregbarkeit in Frage, zu deren Kennzeichnung man sich vielleicht am besten des Schopenhauerschen Ausdruckes „Wille zum Leben“ bedienen darf. In dem Künstler weist der Wille zum Leben in gewisser Richtung eine Lebendigkeit höchsten Grades auf. Hiermit ist natürlich nicht der Wille zum Leben in der Form festen, besonnenen, charaktervollen Wollens gemeint. Vielmehr ist es die Lust am Leben als Leben, das temperamentvolle Bejahen des Lebens, was das Interesse des Künstlers an der Welt kennzeichnet.[1] Der

[1] Wenn Schopenhauer das Genie als eine ungewöhnlich energische Willenserscheinung bezeichnet (Werke, Reclam, Band 1, S. 257), so liegt der Sinn hiervon ungefähr in der gleichen Richtung.

Künstler fühlt den Reiz, der im Leben um seiner selbst willen liegt, mehr als irgendein anderer.

Doch schließt diese — man könnte sagen — vitalistische Erregbarkeit des Künstlers nicht aus, daß er zugleich für das Wertvolle, Tüchtige, Große in der Welt lebhaftes Entgegenkommen hat. Ja es liegt hierin für jeden wirklichen Künstler ein unerläßliches Erfordernis. Der Künstler würde der allgemeingültigen Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen nicht genügen können, wenn er nicht für die wertvollen Gehalte des Lebens ein warm ergreifendes Fühlen besäße. Es muß nicht gerade jeder Künstler für sämtliche Arten von Werten, die es für den Menschen gibt, ein hervorragendes Interesse haben. Aber unbedingt erfordert ist, daß es hierin bei ihm nicht ärmlich und kümmerlich bestellt sei. Vor allem vom Dichter gilt es, daß die Phantasie nur aus einem Gemüte, das von Echtmenschlichem voll und warm ist, schöpfen kann. Wenn Friedrich Vischer vom Genie sagt, daß sein Eigenstes darin liege, daß es ein objektiver Mensch sei,[1] so ist damit lebensvolle Ergriffenheit der ganzen Persönlichkeit von allem Menschlich-Wertvollen gemeint.

18. Bis jetzt war von der erregten Gemütsverfassung des Künstlers als von einer anstoßgebenden vorausgehenden Bedingung seines Schaffens die Rede: der umgebenden Welt steht der Künstler mit affektvollem Ergreifen gegenüber. Dem ist nun hinzuzufügen, daß das künstlerische Schaffen auch als Begleitung eine erregte Gemütsverfassung nötig hat: während seiner Arbeit ist der Künstler von seinem eigenen künstlerischen Tun lebhaft ergriffen. Mit diesem Satze greife ich freilich über das Thema dieses Kapitels — die Erfahrungsgrundlage des künstlerischen Schaffens — hinaus. Doch sei dies getan, da der sachliche Zusammenhang zu dieser Überschreitung hindrängt.

Die Arbeit des Künstlers verläuft so, daß sich die fühlenden und strebenden Betätigungen seines Seelenlebens im Zustande des Wallens und Wogens, in unruhvoller, drängender Bewegung, in einer unausgeglichenen Mischung von Schmerz und Seligkeit befinden. Nur unter dieser Voraussetzung geht die Phantasietätigkeit fruchtbar und glücklich von statten. Steht der Künstler dem Gegenstande, den er gewählt hat, kühl und ruhig gegenüber, so wird er sich zu seinem Schaffen mehr oder weniger nötigen müssen, und sein Werk wird dann deutliche Spuren

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik § 412.

mühseligen, pflichtgemäßen Arbeitens an sich tragen. Wenn überhaupt „Lust und Liebe" die Fittiche zu großen Taten sind, so gilt dies von den Taten des Künstlers in dem besonderen Sinne, daß die Schaffenslust aus einer drangvollen Erregung des ganzen fühlenden und strebenden Untergrundes des Ich hervorquillt.

Innerhalb dieser Erregtheit während des Schaffens gibt es nun begreiflicherweise je nach den verschiedenen Künsten und Kunstzweigen, je nach den Gegenständen und den künstlerischen Individualitäten starke Unterschiede. Wenn wir uns etwa Kleist in seinem Arbeiten an Penthesilea, Grillparzer bei seiner Ahnfrau, Hebbel bei seiner Judith[1] vorstellen, so haben wir uns tief erregte, zum Teil fast an Besinnungslosigkeit grenzende Zustände vor Augen zu führen. Oder wenn man das künstlerische Lebenswerk Delacroixs überblickt, so wird man an ein von Fieberglut erfülltes Schaffen zu denken haben. Wesentlich anders werden wir uns Gottfried Keller in seiner Arbeit an den Leuten von Seldwyla vorstellen müssen. Er selbst sagt: diese Novellen seien ganz spielend entstanden; mit dem größten Plaisir schreibe er daran; es sei eine ganz lustige Arbeit.[2] Aber auch hier hat, wie schon diese Ausdrücke bezeugen, lebhafte innere Beteiligung nicht gefehlt. Nicht nur wenn man Anselm Feuerbachs Vermächtnis, sondern auch wenn man Hans Thomas Erinnerungsblätter liest, erhält man den Eindruck eines künstlerischen Schaffens, das von starken Gemütsbewegungen lust- und leidvoller Art als dem immer gegenwärtigen Untergrunde begleitet ist, mag auch der Grad der Heftigkeit dort und hier ein sehr verschiedener sein.

Im allgemeinen ist die unruhvolle, drangartige Erregung beim ersten Erfassen und Entwerfen eines Werkes größer als bei der Ausarbeitung; und wo die Ausarbeitung soweit fortgeschritten ist, daß sie nur noch in feinerem Ausführen von Einzelheiten besteht, dort zeigt die Erregung in der Regel den niedrigsten Grad. Davon wird weiterhin bei Betrachtung der verschiedenen Abschnitte des künstlerischen Schaffens die Rede sein.

[1] Als Kleist seine Penthesilea eben vollendet hatte, fand ihn ein Freund in einem Strom von Tränen. Auf des Freundes Frage, was ihm sei, konnte er unter Tränen nur erwidern: „Nun ist sie tot" (Adolf Wilbrandt, Heinrich von Kleist; Nördlingen 1863; S. 260). Grillparzer erzählt in seiner Selbstbiographie, wie er die Ahnfrau in einem Zustande fieberhafter Erregung niedergeschrieben habe (Ausgabe in 20 Bänden; Bd. 19, S. 65). Über Hebbels Entrücktheit beim Schaffen der Judith geben seine Tagebücher Auskunft (Bd. 1, S. 376 und oft).

[2] Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben; seine Briefe und Tagebücher; 4. Aufl. 1903; S. 229, 263, 446.

VI

DAS VERHÄLTNIS DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS ZU DEN ALLGEMEINEN ÄSTHETISCHEN NORMEN

19. Noch eine Frage drängt sich hier auf. Im ersten Bande findet sich auseinandergesetzt, daß alles ästhetische Betrachten und Genießen das Gepräge des Beschaulichen trägt, das heißt: sich von allem ausdrücklichen Wollen und von allen Affekten, die ein Verwirklichenwollen als Element in sich tragen, frei hält. Es fragt sich nun: gilt diese Norm der relativen Willenlosigkeit auch von dem künstlerischen Schaffen? Sind die affektvollen Erregungen, die das künstlerische Schaffen begleiten, in dem Sinne zu nehmen, daß aus ihnen der „Wille zum Leben“, die Verwicklung mit der vollen, unabgeschwächten Wirklichkeit gänzlich ausgeschaltet ist?

Vor allem hat man sich darüber klar zu werden, daß aus der allgemeinen Gültigkeit der Beschaulichkeit für alles ästhetische Betrachten keineswegs die Gültigkeit für das künstlerische Schaffen folgt. Die allgemeinen ästhetischen Normen geben lediglich eine Antwort auf die Frage, was als ästhetisch-befriedigend gelten dürfe. Um diese Frage zu beantworten, muß man aber den Zustand des reinen Aufnehmens, des hingegebenen Betrachtens gegenüber den ästhetischen Gegenständen voraussetzen. Der künstlerisch Schaffende aber befindet sich meist sogar in einem Gemütszustande, der solchem reinen Aufnehmen und Genießen geradezu entgegengesetzt ist. Nur soviel ist daher mit jener allgemeinen ästhetischen Norm hinsichtlich des künstlerischen Schaffens gesagt, daß, soweit der Künstler während seines Schaffens sich seinem der Verwirklichung entgegengehenden Kunstwerke gegenüber in seiner Phantasie in die Rolle des Betrachters und Genießers hineinfühlt, und soweit er dann dem fertigen Kunstwerke oder einzelnen fertigen Teilen als wirklicher Betrachter und Genießer gegenübersteht, für ihn auch die Forderung der Beschaulichkeit gilt. Der Dramatiker, den Entwurf zu einer neuen Szene zu Papier bringend, kann sich vorstellen, wie diese Szene, wenn sie ausgeführt ist, auf den Betrachter wirken werde. Solange er dies tut, wird er die Forderung der relativen Willenlosigkeit erfüllen. Ein Maler, an einem Gemälde arbeitend, tritt zuweilen zurück, um das Gemalte auf sich wirken zu lassen. So oft er dies tut, wird er aus einem Schaffenden zum Beschauer und verhält sich demgemäß „beschaulich“.

Abgesehen aber von diesen sich in das Schaffen einschiebenden Akten des Betrachtens steht das Schaffen des Künstlers durchaus nicht unter der Norm der Willenlosigkeit. Die Erregungen während des künstlerischen Schaffens können geradezu mit den tiefsten Lebensinteressen des Künstlers verknüpft sein. Die Frage nach geistigem Sein oder Nichtsein kann für ihn auf dem Spiele stehen. Der Dichter wird etwa während der Arbeit von Zweifeln an seinem dichterischen Können und von Jubel über die vorwärtsschreitende Gestaltung hin- und hergeworfen. Man denke an Heinrich Kleist, Grillparzer, Hebbel. Oder es kann so sein, daß sich der Künstler während des Schaffens als strotzend von Naturkraft, als überschäumend von Lebensdurst fühlt, wie es etwa bei den Vertretern von Sturm und Drang der Fall war. Auch derartige Gefühle gehen weit über die Stufe der Beschaulichkeit hinaus.

20. Wesentlich anders steht es mit dem Verhältnis des künstlerischen Schaffens zu den übrigen allgemeinen ästhetischen Normen. Auch diese haben sich uns als allgemeine ästhetische Normen nur insofern ergeben, als sie für die rein aufnehmende Haltung gegenüber den ästhetischen Gegenständen gelten. Doch liegt hier — das heißt: hinsichtlich der Einheit von Form und Gehalt, hinsichtlich des Menschlich-Bedeutungsvollen und hinsichtlich der organischen Einheit — die Sache so, daß mittelbar, folgerungsweise sich auch das Schaffen des Künstlers nach diesen Forderungen richtet.

Also was die im ersten Bande an erster Stelle aufgeführte Norm betrifft: soll sich das Kunstwerk dem Betrachter als Einheit von Form und Gehalt darbieten, so muß der Künstler überall bei seinem Schaffen Gehalt in die Form hineinzubilden bestrebt sein. Oder psychologisch ausgedrückt: soll das Kunstwerk den Betrachter zu vollkommener Einfühlung, zu gefühlserfüllter Anschauung veranlassen, so muß sich schon der Schöpfer des Kunstwerkes, indem er es hervorbrachte, seinen werdenden Gestaltungen gegenüber in gleich vollkommener Weise einfühlend verhalten haben.

Hinsichtlich der zweiten Norm liegt die Sache vollends klar. Steckt im Kunstwerk menschlich-bedeutungsvoller Gehalt, so kann dies natürlich nur daher kommen, daß der Geist des Künstlers während des Schaffens auf Gegenstände von menschlich-bedeutsamer Art gerichtet war.

Und endlich gilt auch die an vierter Stelle angeführte Forderung fol-

gerungsweise für das Schaffen. Wenn das Kunstwerk den Betrachter zu jener Steigerung der beziehenden Tätigkeit veranlassen soll, die den Eindruck einer organischen Einheit hervorruft, so ist dies nur dadurch möglich, daß schon der Künstler beim Hervorbringen seiner Gestalten durchweg bestrebt ist, sie in ihren Teilen und Abschnitten derart in sich zu gliedern, daß sich der Eindruck einer organischen Einheit ergebe.
Nur die dritte Norm verbietet eine derartige Folgerung. Aus der Beschaulichkeit des ästhetischen Betrachtens folgt nimmermehr, daß auch das Schaffen des Künstlers beschaulich verlaufen müsse. Hebbel sagt mit Recht: die Interesselosigkeit, die man oft vom Künstler verlangt, würde den geistigen Zeugungsakt so unbedingt aufheben, wie die völlige Gleichgültigkeit gegen ein Weib den physischen.[1] Nur soviel durfte gesagt werden, daß der Künstler sich zuweilen während des Schaffens in die Rolle des Betrachters versetzen und so gewissermaßen probieren müsse, ob die unter seinen Händen entstehenden Gestalten der Forderung der dritten Norm entsprechen. Davon war schon vorhin die Rede.
Selbstverständlich ist nicht gemeint, daß das künstlerische Schaffen in jedem Augenblicke seines Verlaufes in vollkommenem Grade den angeführten drei Forderungen entspreche. Man muß bedenken: die Arbeit des Künstlers trägt das Gepräge des allmählich, oft erst nach vielfältigen Versuchen und Irrwegen sich dem Ziele Annähernden. Der Künstler bereitet vor, entwirft, verändert, stößt vielleicht um und bringt seine Arbeit in andere Richtung; aber auch wo keine Irrwege vorkommen, dringt er nur allmählich aus dem Unbestimmten ins Bestimmte, aus dem Dunklen ins Helle. Nur stufenweise kommt das künstlerische Schaffen zur Vollendung. So wird daher auch jenen drei Forderungen nicht auf allen Punkten des Schaffens in gleichem Grade genügt werden. Im allgemeinen darf man sagen: je mehr sich die Arbeit des Künstlers ihrer Vollendung nähert, um so mehr zeigen sich auch jene Forderungen erfüllt.

[1] Friedrich Hebbel, Tagebücher, Nummer 5663.

Sechstes Kapitel

DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN

IV. DAS ZUSAMMENWIRKEN DES BEWUSSTEN UND UNBEWUSSTEN

I

ANALYSE DES KÜNSTLERISCHEN EINFALLS

1. Das Verhältnis des künstlerischen Schaffens zu seinen Erfahrungsgrundlagen ist klargestellt. Jetzt gilt es, die umformende Tätigkeit der Phantasie in ihren eigentümlichen Bewegungen und Verknüpfungen zu untersuchen. In gewissen allgemeinsten Eigenschaften wurde die umformende Tätigkeit der Phantasie bereits im vierten Kapitel gekennzeichnet; soweit dies nämlich der allgemeine Begriff der Phantasie nötig erscheinen ließ. Jetzt soll genauer in die Werkstätte der Phantasie eingedrungen werden. Die Art, wie sie arbeitet, bedarf der Zergliederung.

Zunächst eine Bemerkung über den Ausdruck „Umformen von Vorstellungen". Ich hätte auch einfach von formender statt von umformender Tätigkeit der Phantasie sprechen können. Denn von der Phantasie ausgesagt, fällt Formen und Umformen zusammen. Die Phantasie kann nicht anders „formen", als indem sie den Erfahrungsstoff, d. h. die uns von unserem Gedächtnis zur Verfügung gestellten Vorstellungsinhalte „umformt". Die Bezeichnung „Umformung" hat nur den Vorzug der Genauigkeit: sie hebt das Eigentümliche des Formens, das eben immer ein Umformen ist, ausdrücklich hervor. Sodann ist natürlich auch im Folgenden nicht zu vergessen, daß, wenn ich das Umformen als ein Umformen von Vorstellungsinhalten bezeichne, selbstverständlich das Verbunden- und Verschmolzensein dieser Vorstellungen mit Gefühlen und Affekten, Stimmungen und Strebungen mitgemeint ist, also das Umformen von Vorstellungsinhalten zugleich immer ein Umformen von Gefühlsbewegungen, Strebungsvorgängen und dergleichen ist.

Durch die Umformungen der Phantasie werden wir in besonders dringender Weise auf die Wichtigkeit des Unbewußt-Seelischen für die Bewußtseinsvorgänge hingewiesen. Gewisse Erscheinungen, die sich uns bei

Betrachtung der umformenden Tätigkeit der Phantasie auf Schritt und Tritt darbieten, stoßen uns geradezu auf die wesentliche Mitarbeit des Unbewußt-Seelischen hin. Nach meiner Überzeugung muß die Psychologie überhaupt, sobald sie mehr als nur Beschreibung und Zergliederung der Bewußtseinsvorgänge bieten will, sobald sie die Bewußtseinsvorgänge in ihrer Herkunft verstehen, in ihrem Zusammenhange begreiflich machen will, in das Gebiet des Unbewußt-Seelischen hinübergreifen. Eine Psychologie, die erklären will und dabei doch grundsätzlich das Unbewußt-Seelische leugnet, halte ich für undurchführbar.[1] Ich will nun sagen: in ganz besonderem Maße lassen die Phantasievorgänge das erklärende Hinübergreifen in das Unbewußt-Seelische als unerläßlich erscheinen.

2. In den Phantasievorgängen des Künstlers treten in reichem Maße Einfälle auf. Will man einen vornehmeren Namen, so wird man von Eingebungen reden. Vor allem zu Beginn einer jeden Phantasiebewegung, die auf das Hervorbringen eines Kunstwerkes abzielt, pflegen dem Künstler erleuchtende, richtunggebende Einfälle zuteil zu werden. Aber auch der weitere Weg, den das Schaffen nimmt, wird vielfältig von Einfällen belebt.

Ich habe zunächst genau zu sagen, welchen Sinn ich mit der Bezeichnung „künstlerischer Einfall“ verbinde. Es handelt sich dabei um das Verhältnis des jeweilig neu auftretenden Vorstellungsinhaltes zu der vorangegangenen Reihe von Vorstellungsinhalten. Als vorangegangene Reihe in dem hier geforderten Sinne aber haben die vorangegangenen Vorstellungen nur insoweit zu gelten, als sie zum Schaffen des in Frage stehenden Kunstwerkes gehören. Wenn also ein Künstler sein Schaffen unter-

[1] Ich weiß wohl, daß ich mich hiermit in Gegensatz zu Wundt setze. Alle Annahmen über den Zustand des Unbewußten oder über irgendwelche „unbewußte Vorgänge“, die man neben den uns in der Erfahrung gegebenen Bewußtseinsvorgängen voraussetze, seien für die Psychologie durchaus unfruchtbar (Grundriß der Psychologie, 8. Aufl., S. 251; vgl. auch Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl., Bd. 3, S. 325 ff.). Ich verkenne nicht das Schwerwiegende der von Wundt geltend gemachten Schwierigkeiten. Allein mir scheinen die Gründe, die zur Annahme des Unbewußten hindrängen, von ausschlaggebender Art zu sein. Ich stimme hierin mit Theodor Lipps zusammen. Ihm gelten die „unbewußten Empfindungen und Vorstellungen“ als ein „notwendiger Hilfsbegriff“: die Lücken in dem Kausalzusammenhang des seelischen Geschehens nötigen zur „Statuierung eines qualitativ an sich völlig unbekannten Geschehens“. Ja Lipps ist der Überzeugung, daß unbewußte Empfindungen und Vorstellungen sich nicht nur gelegentlich in uns finden, sondern daß „der psychische Lebenszusammenhang jederzeit der Hauptsache nach in solchen sich abspielt“ (Leitfaden der Psychologie, 2. Aufl. [1906], S. 64 f.).

bricht, so gehören die der Wiederaufnahme seines Schaffens unmittelbar vorausgehenden Vorstellungen, die vielleicht irgendeiner Angelegenheit des alltäglichen Lebens gewidmet sind, nicht unter die vorangegangenen Vorstellungen in dem hier verstandenen Sinne des Wortes. Wenn die neu auftretende Vorstellung in derselben Richtung liegt, von der sich die vorangegangene Reihe geleitet zeigte, dann liegt kein künstlerischer Einfall vor. Um so mehr darf man von einem künstlerischen Einfall reden, je weniger der neu auftauchende Vorstellungsinhalt durch die Tendenz gegeben ist, von der die in dem bezeichneten Sinne verstandene vorangegangene Reihe bestimmt erscheint; je mehr er also im Vergleiche mit ihr etwas Neues, aus ihr nicht Herleitbares, durch sie nicht Nahegelegtes ist. Hat die eben auftauchende Vorstellung mit dem Zuge, der durch die vorangegangenen Vorstellungen ging, gar nichts zu schaffen, gehört sie einem grundverschiedenen Vorstellungszusammenhang an, dann darf man sie mit besonderer Betonung als einen künstlerischen Einfall bezeichnen. Das Gegenteil des Einfalls oder der Eingebung bilden die *wohlvorbereiteten Vorstellungen*. Es mag mir der Kürze halber diese Bezeichnung gestattet sein.

Ich nehme an: ein Dramatiker dichtet an einer Szene, die dazu bestimmt ist, daß die Frau im Gespräche mit ihrem Mann diesen durch dunkle Andeutungen über ihre Beziehungen zu einem Hausfreunde eifersüchtig stimmen soll. Eben sinnt er einen Augenblick nach, und nun schreibt er eine Erwiderung des Mannes auf die vorangegangenen Worte der Frau nieder. Die Vorstellungsinhalte, die diese Erwiderung bilden, sind (so nehme ich an) durch das Vorausgegangene nahegelegt, gleichsam vorgebildet; die das Vorausgegangene beherrschende Tendenz der Vorstellungsverknüpfung setzt sich in ihnen fort. Demnach fallen diese Vorstellungsinhalte nicht unter den Begriff des „künstlerischen Einfalls“. Oder: ein Baukünstler fügt beim Ausführen des Planes für ein Haus gemäß dem Formentypus, den er dafür gewählt hat, nun noch einige Zierformen etwa am Erker hinzu. Diese Zierformen sind durch die vorangegangenen Vorstellungen, die den Inhalt der bereits ausgeführten Teile des Planes bilden, nahegelegt. Man wird daher hier nicht von einem künstlerischen Einfall reden. Ebensowenig wird man dies tun, wenn ein Tonschöpfer, indem er sein Thema wieder aufnimmt, es in einer etwas abweichenden Form zur Durchführung bringt.

Ganz auf der anderen Seite steht es, wenn einem Tongenie, wie Mozart, während des Spazierengehens oder einer anderen der Musik völlig fernliegenden Beschäftigung plötzlich im Gemüte eine Melodie zu klingen anfängt; oder wenn sich einem Novellendichter mit einem Mal irgendeine interessant zugespitzte Verwicklung vor das innere Auge stellt; oder wenn etwa einem schönheitssuchenden Maler eine bedeutsame Gruppierung von zwei oder mehreren Gestalten wie ein traumartiges Schaunis vor die Phantasie tritt. In diesen Fällen sind überhaupt nicht Vorstellungen vorangegangen, die dem neuen Kunstwerk gegolten hätten. Es handelt sich hier um den Anfang der dem Schaffen eines neuen Kunstwerkes gewidmeten Vorstellungsreihe. Hier darf daher in ganz besonderem Grade von künstlerischen Einfällen gesprochen werden.

Mitten im künstlerischen Schaffen stellen sich Einfälle besonders dort ein, wo sich der Künstler zu einem neuen Teile oder Abschnitte seines Werkes hinwenden will. In solchem Falle ist die neue Vorstellung allerdings durch die vorausgegangenen Vorstellungsreihen in gewissem Grade vorbereitet; denn auch die neue Vorstellung muß in der allgemeinen Richtung liegen, in der die früheren Reihen sich bewegen. Ist es eben doch dasselbe Kunstwerk, das sich auch in den folgenden Vorstellungen entfalten soll. Aber innerhalb der Diesselbigkeit in allgemeinster Hinsicht bedeutet die nun folgende Vorstellungsreihe doch ein relativ Neues. Und der Umstand nun eben, daß innerhalb der sich gleichbleibenden allgemeinsten Tendenz eine Vorstellung emportaucht, deren Besonderheit durch die vorangegangenen Vorstellungsreihen nicht gegeben oder gefordert ist, macht den Charakter des künstlerischen Einfalls aus. Besonders deutlich erhält in solchen Fällen eine Vorstellung dann das Aussehen eines künstlerischen Einfalls, wenn das Schaffen beim Übergehen zu einer neuen Szene, überhaupt zu einem neuen Abschnitt oder Gliede des Kunstwerks, ins Stocken geraten ist, den weiteren Weg nicht vor sich sieht und sich nun plötzlich dem Künstler wie durch eine Erleuchtung der Weg erhellt. Die aus dem Stillstande und der Schwierigkeit heraushelfende Vorstellung trägt in ganz besonderem Grade das Gepräge eines Einfalls.

Der Begriff des künstlerischen Einfalls ist sonach von fließender Art. In jedem Augenblick des künstlerischen Schaffens kann ein Einfall auftreten. Sobald im Schaffensverlaufe für die neu zu bildende Vorstellung

die Tendenz, die das Frühere bestimmt hat, versagt und das Gefühl im Künstler entsteht: hier müsse es zu etwas Neuem kommen, trägt diese neue Vorstellung den Charakter des künstlerischen Einfalls. Der Erzähler will beispielsweise eine Szene komisch wirken lassen: dazu bedarf es irgendwelcher Hilfsmittel: diese sind durch das Vorangegangene nicht unmittelbar gegeben; nur ein glücklicher Einfall kann retten. Oder: einem Dramatiker erscheint das Auftreten einer Person nicht wuchtig genug oder vielleicht nicht überraschend genug; er sinnt nach, wie er es machen solle, um dem Auftreten der Person mehr Wucht oder mehr überraschende Wirkung zu geben; da muß ein guter Einfall zu Hilfe kommen. So kann auch irgendeine ungewohnte sprachliche Wendung, eine besonders intime, besonders vornehme, besonders paradoxe Bezeichnung den Charakter eines Einfalls haben.

3. Noch etwas Weiteres muß herangezogen werden, wenn der Begriff des künstlerischen Einfalls zweckmäßig umgrenzt werden soll. Ich habe bisher nur auf die innerhalb desselben Schaffensverlaufes vorhergegangenen Vorstellungsreihen Rücksicht genommen und nur im Verhältnis zu diesen das Neue bestimmt, das den Begriff des künstlerischen Einfalls begründet. Es muß aber auch auf die früheren Schaffensverläufe, die anderen Kunstwerken gegolten haben, geachtet werden. Denn es könnte ja sein, daß in der Arbeit an früheren Kunstwerken schon ungefähr der gleiche Einfall zur Hand gewesen ist. Sollte es sich so verhalten, so würde damit natürlicherweise das Einfallsmäßige der Vorstellung herabgesetzt. Dieselbe Vorstellung, die das erste Mal ein künstlerischer Einfall im vollen Sinn des Wortes war, büßt diesen Charakter um so mehr ein, je öfter sich das Eintreten derselben oder einer ähnlichen Vorstellung wiederholt. Bei einem Dichter etwa kann sich ein gewisser Typus entwickeln, wie er einen komischen Vorgang zuspitzt und sich auflösen läßt. Er bedient sich hierbei vielleicht des Auftretens einer gewissen Art von Person oder des Herbeiführens einer besonderen Weise des Zufalls. Das erste Mal ist die entsprechende Vorstellung als künstlerischer Einfall zu beurteilen. Das zweite, dritte, vierte Mal erhält die entsprechende Vorstellung immer mehr den Charakter eines gewöhnlichen, in der Richtung früher dagewesener Verknüpfungen liegenden Vorstellungsereignisses. Sie rückt um so mehr in den Typus der „wohlvorbereiteten" Vorstellung ein.

Es ist also darauf zu achten, ob und inwieweit ein Einfall durch frühere Einfälle desselben Künstlers vorbereitet wurde. Die witzige, zersetzende Pointe, mit der Heine viele seiner Gedichte schließt, wurde bei ihm fast zu einer Manier. Die Vorstellungsverknüpfungen seines lyrischen Dichtens würden, je öfter er seinen Gedichten eine solche Schlußwendung gegeben hatte, um so mehr hierfür disponiert. Und ähnlich in unzähligen anderen Fällen. Was zuerst Einfall, Eingebung war, erhält in zunehmendem Grade den Charakter der wohlvorbereiteten Vorstellung.

Und noch etwas Anderes ist zu bedenken. Die Frage, ob und in welchem Grade ein künstlerischer Einfall vorliege, wird anders zu beantworten sein, je nachdem der Künstler ein fremdes Muster nachgeahmt hat oder nicht. Die originelle Phantasie ist reicher an Einfällen als die nur nachahmende. Es sind also, psychologisch gesprochen, auch diejenigen Vorstellungsreihen heranzuziehen, die dem Künstler beim Aufnehmen von Kunstwerken a n d e r e r Künstler entstanden sind. Was in einem Tonwerk zunächst als ein überraschender Einfall erscheint, verliert sofort diesen Charakter, sobald man weiß, daß der Tonsetzer diesen Übergang, Absprung, Zusammenklang oder was es sei, einem anderen Meister abgehorcht hat.

II

DIE TELEOLOGISCHE MITARBEIT DES UNBEWUSSTEN

4. Der tiefere Grund nun aber, warum ich mich so ausführlich mit der Abgrenzung des künstlerischen Einfalls von den wohlvorbereiteten Vorstellungen beschäftige, liegt darin, daß dieser Unterschied sich schließlich auf ein eigentümliches Verhältnis des unbewußten Seelenlebens zum Bewußtsein zurückführt. Indem ich in diese Betrachtung eintrete, verlasse ich das beschreibende und zergliedernde Verfahren und gehe zu einer Frage der erklärenden Psychologie über.

Angesichts der künstlerischen Einfälle und Eingebungen drängt sich die Frage förmlich auf, wie sich ihr Zustandekommen verstehen lasse, wie über ihre Herkunft zu urteilen sei. Unnötigerweise soll man sich zur Erklärung von Bewußtseinsvorgängen nicht auf das Unbewußt-Seelische berufen. Nur wo aus dem Bewußtsein heraus irgendeine Erscheinung nicht verständlich wird, darf das Unbewußte, Unterbewußte, der unbewußte Untergrund des Ichs oder wie man sonst sagen mag, heran-

gezogen werden. Solch ein Fall aber scheint mir hier, wo es sich um die Erklärung der künstlerischen Einfälle handelt, vorzuliegen.

In jedem künstlerischen Einfall sind zwei Tatsachen gegeben. Einmal gibt es in dem vorausgegangenen Leben des Bewußtseins keine Vorstellungsreihe, die sich von einer Tendenz oder einer Richtung beherrscht zeigte, in deren Verfolg die den gegenwärtigen künstlerischen Einfall bildende Vorstellung läge. Sodann aber ist der künstlerische Einfall von zweckmäßiger Art: er fördert das Schaffen an dem bestimmten Kunstwerk, er eröffnet eine glückliche Bahn, er wirkt erleuchtend, er ist oft ein Retter aus schier verzweifelter Lage.

Diesen beiden Tatsachen gegenüber ist man, so scheint es mir, genötigt, den künstlerischen Einfall in dem Sinne zu deuten, daß in ihm eine Leistung vorliegt, welche die künstlerische Individualität in einer ihr unbewußten Weise vollzogen hat, eine Arbeit, die in der künstlerischen Intelligenz unterhalb der Schwelle ihres Bewußtseins zustande gekommen ist. Jeder künstlerische Einfall ist ein selbständiges Erzeugnis des unbewußten Untergrundes des künstlerischen Bewußtseins. Ich wüßte nicht, wie man es rechtfertigen wollte, das Bewußtsein kraft seines Bewußtseins mit Bewußtseins-Voraussicht den künstlerischen Einfall erzeugen zu lassen. Eine solche Annahme wäre etwa dann zulässig, wenn der künstlerische Einfall sich an eine logische Gedankenreihe als Glied anschlösse, oder auch dann, wenn nach einer bestimmten Regel, wie beispielsweise beim Zählen, ein Vorstellungsinhalt an den anderen gereiht worden wäre und sich nun nach derselben Regel der Einfall daran reihte. Etwas dem Ähnliches aber liegt hier nicht vor; vielmehr kennzeichnet sich der künstlerische Einfall gerade durch das Überraschende, Plötzliche, zusammenhangslos mit einem Male Dastehende.

Auch darf man den künstlerischen Einfall nicht so ansehen, als ob das Unbewußte sich in wahlloser Art, auf gut Glück beteiligte; als ob zufällig dieser oder jener Inhalt aus dem Unbewußtsein ins Licht des Bewußtseins hinaufspränge. Denn an dem künstlerischen Einfall ist ja gerade dies charakteristisch, daß er zu den Absichten des Kunstwerks stimmt, daß er sich als in überraschendem Grade zweckmäßig erweist.

Es bleibt daher nur die Annahme übrig, daß in dem unbewußten Untergrunde des künstlerischen Seelenlebens sich gemäß dem Sinne und Zwecke des im Werden begriffenen Kunstwerkes eine Arbeit vollzogen

hat, die sich dann dem Bewußtsein des Künstlers mitteilt. Das Unbewußte im Seelenleben des Künstlers erscheint sonach als an der künstlerischen Tätigkeit durch selbständiges Leisten wesentlich mitbeteiligt. Es ist nicht etwa bloßer Stofflieferer, sondern selbständiger Mitarbeiter, nicht etwa bloßer Ansammlungsraum, sondern mit dem Bewußtsein zusammen Werkstätte des künstlerischen Schaffens. Wir haben uns also die Sache so vorzustellen, daß mit der im Bewußtsein vor sich gehenden künstlerischen Tätigkeit zugleich der unbewußte Untergrund des Bewußtseins in die Bewegung des Schaffens hineingezogen wird. Die Absicht und Stimmung des künstlerischen Schaffens setzt nicht nur das Bewußtsein, sondern mit ihm zugleich auch das unbewußte Seelenleben in Schwung.

5. Wie diese Vorgänge im Unbewußtsein des Künstlers näher geartet sein mögen: darüber will ich hier keine zusammenhängende Überlegung anstellen. Die Metaphysik der Psychologie hat auf die Frage einzugehen, wie man sich das unbewußt Seelische zu denken habe. Hier wird es genügen, wenn wir uns einmal daran halten, daß es im Unbewußten etwas den Vorstellungsinhalten genau Entsprechendes geben müsse, und daß dieses den Vorstellungsinhalten genau Entsprechende, wie auch immer seine positive Daseinsweise beschaffen sein mag, jedenfalls als ein Vorstellungsmögliches, als Angelegtsein auf das Vorgestelltwerden, als Vorstellungsdisposition angesehen werden müsse. Und wir werden weiter annehmen dürfen, daß diese Vorstellungsangelegtheiten uns nicht als ein ruhendes, unlebendiges Sein, sondern als Tendenzen, Spannungen, Strebungen, als ein Gerichtetsein auf Betätigung zu gelten haben. Ich könnte sie als dispositionelle Vorstellungsaktivitäten bezeichnen. Und weiter werden wir uns vorzustellen haben, daß diese lebendigen Vorstellungsangelegtheiten nicht etwa einen zufällig aufgeschichteten Haufen bilden, sondern nach denselben Beziehungen geordnet, nach denselben Zusammengehörigkeiten verknüpft seien, wie sie das Bewußtsein in seinem Tun erfährt. Nun will ich eben sagen, daß in diese so vorzustellende Masse von dispositionellen Vorstellungsaktivitäten durch die künstlerische Tätigkeit eine gewisse Erregung hineinkomme. Und im Gefolge dieser (natürlich gleichfalls nicht als wüst und zufällig, sondern als im Sinne der künstlerischen Bewußtseinsrichtung geordnet vorzustellenden) Erregung des Unterbewußtseins geschieht es, daß sich

hier eine vom Bewußtsein nicht zu leistende, aber den künstlerischen Bewußtseinszwecken im höchsten Maße dienliche Umformung der unbewußten Vorstellungsangelegtheiten vollzieht und dem Bewußtsein als fertige Tatsache mitteilt.

So werden wir also von dem künstlerischen Einfall aus auf ein zweckmäßiges Zusammenarbeiten von Bewußtsein und Unbewußtem geführt. Wir dürfen von einer das Bewußtsein und das Unbewußte zusammenhaltenden Teleologie reden. Das zwecktätige Gerichtetsein des Bewußtseins auf die Hervorbringung eines bestimmten Kunstwerks zieht auch das Unbewußte in die von diesem Zweck bestimmte Tendenz herein, derart daß das Unbewußte seinerseits nun im Sinne dieses Zweckes eine relativ selbständige Leistung vollzieht. Das Bewußtsein unterwirft das Unbewußte seiner Teleologie; es drückt diesem seine Zweckrichtung ein. Die Bewußtseinsteleologie wird für das Unbewußte maßgebend. Diese teleologische Herrschaft des Bewußten über das Unbewußte wird sich uns sogleich noch weiter bestimmen.

6. Schon Platon hat im Ion, Menon und Phädrus die bewußtlose Begeisterung und Besessenheit als das Eigentümliche des dichterischen Schaffens gepriesen.[1] Und bei neueren Denkern und Dichtern hört man unzählige Male den Preis des Unbewußten als des wahren Quells künstlerischen Schaffens. Schiller schreibt an Goethe: das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt mache den poetischen Künstler aus. Und Goethe antwortet: ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschehe.[2] Jean Paul, der am Genie vor allem die Besonnenheit rühmt, sagt doch: das Mächtigste im Dichter ist gerade das Unbewußte.[3] Hebbel nennt den Zustand dichterischer Begeisterung einen Traumzustand: „es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiß".[4] Und nun gar Schelling! Er wird nicht müde, von der Identität der bewußten und bewußtlosen Tätigkeit im Künstler zu reden.[5] Was ich hier von der unbewußten Seite am künstlerischen Schaffen ausgeführt habe und noch weiterhin ausführen werde, tritt

[1] Besonders verweise ich auf das 5. Kapitel des Ion. [2] Schiller an Goethe am 27. März 1801 (man vergleiche übrigens seinen Brief vom 26. Juli 1800). Goethe an Schiller am 6. April 1801. [3] Jean Paul, Vorschule der Ästhetik §§ 12 und 13. Auch Heinrich Heine vergleicht den Künstler einer schlafwandelnden Prinzessin (Französische Zustände; Werke, Hamburg 1872; II. Bd., S. 41). [4] Hebbel, Tagebücher, Nummer 1585. Vergleiche Nummer 4272 und 6133. [5] Schelling, System des transzendentalen Idealismus: Werke, 1. Abteilung, Bd. 3, S. 612 ff.; Philosophie der Kunst: Werke, 1. Abteilung, Bd. 5, S. 384.

mit dem Anspruche auf, die unbestimmten Verherrlichungen des Unbewußten in eine bestimmt abgrenzende Ansicht von dem Anteil des Unbewußten am künstlerischen Schaffen überzuführen.

Unter den neueren Ästhetikern wird man bei der Frage vom Unbewußten im künstlerischen Schaffen vor allem an Hartmann denken. Er ist gleich mir der Überzeugung, daß sich die künstlerische Phantasie nicht ohne wesentliches Herbeiziehen des Unbewußten verstehen lasse. Zunächst wendet er sich hierbei an das Traumbewußtsein: die „Einbildungskraft" faßt er als das Hineinwirken des Traumbewußtseins ins wache Bewußtsein auf. Und um den Gestaltungswunsch, Gestaltungsanstoß zu verstehen, zieht er die „Autosuggestion" heran. In der künstlerischen Phantasie verbinden sich Autosuggestion und Einbildungskraft zu einer gewissen Einheit. Und in engem Zusammenhang hiermit wird auch der Autosomnambulismus herangezogen. Als die beiden Faktoren der künstlerischen Phantasie werden Autosuggestion und Autosomnambulismus bezeichnet.[1] Zweifellos besteht eine tiefe Verwandtschaft zwischen der künstlerischen Phantasie und dem Traumbewußtsein. Wie oft wurde nicht schon vor Hartmann darauf hingewiesen! Schleiermacher beispielsweise widmet der Analogie zwischen Träumen und künstlerischem Schaffen eine lange Erörterung.[2] Und auch zu den hypnotischen Erscheinungen mag die künstlerische Phantasie manche Beziehung haben. Trotzdem halte ich es schon aus einem methodischen Grunde für unangemessen, dort, wo in der Ästhetik die künstlerische Phantasie zergliedert und erklärt werden soll, dies unter Berufung auf Traum, Suggestion und Somnambulismus zu tun. Denn diese Zustände sind von schwerer zugänglicher, dunklerer, vieldeutigerer Art als die Erlebnisse der künstlerischen Phantasie. Die Phantasie aus jenen Erscheinungen geradezu verstehen zu wollen, bedeutet sonach einen Versuch, die Erkenntnis eines verhältnismäßig hellen Gebietes durch Heranziehen eines dunklen Gebietes zustande zu bringen. Außerdem aber ist zu bedenken, daß zwischen Phantasie auf der einen und Traum, Suggestion und Somnambulismus auf der anderen Seite mannigfaltige tiefgreifende Unterschiede bestehen, und daß man daher diese Begriffe nicht, wie Hartmann tut, ohne weiteres auf die Phantasie anwenden

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen S. 568—586. [2] Schleiermacher, Vorlesungen über die Ästhetik S. 80 ff.

darf. Von der Phantasie unterscheidet Hartmann die „Inspiration". Diese führt er in noch tieferer Weise auf das Unbewußte zurück: sie schöpft aus dem „absolut Unbewußten", aus dem unbewußten „universellen Urquell des individuellen Geistes", aus der unbewußten „absoluten Idee". Hierin kann natürlich nur derjenige Hartmann folgen, der gleich ihm sich den letzten Weltgrund als absolut unbewußten Geist vorstellt. Es ist nach meiner Überzeugung besser, die psychologische Analyse des künstlerischen Schaffens von solchen letzten metaphysischen Fragen freizuhalten.

Ein anderer Ästhetiker, der vor allem vom Traumleben aus das künstlerische Schaffen zu verstehen sucht, ist Friedrich von Hausegger. Neben dem Traum ist es der Wahnsinn, den er, als in bedeutsamer Beziehung zur künstlerischen Tätigkeit stehend, heranzieht, um den Boden für die Erklärung der künstlerischen Tätigkeit zu ebnen. Hauptsächlich will nun Hausegger auf diesem Wege die wesentliche Teilnahme der unbewußten Seelentiefen an dem künstlerischen Schaffen ans Licht stellen. Allein so reich auch sein Buch an vortrefflichen Ausführungen und Bemerkungen ist, und so sehr er sich bemüht, die Betätigung des Unbewußten im Künstler von derjenigen in Schlaf und Wahnsinn zu unterscheiden,[1] so ist das Unbewußte bei ihm doch etwas viel zu sehr in Bausch und Bogen Genommenes, etwas viel zu wenig Umgrenztes.

7. Ausgehend von der Tatsache der künstlerischen Einfälle und Eingebungen gewannen wir einen Einblick in die teleologische Art der Verknüpfung des bewußten und unbewußten Seelenlebens. Jetzt gilt es dieses teleologische Zusammenwirken auf die ganze künstlerische Phantasietätigkeit auszudehnen. Auch das „wohlvorbereitete" Verknüpfen der Vorstellungen weist notwendig auf eine solche Teleologie hin.

Ich nehme an: ein Novellendichter spinnt an dem Faden seiner Erzählung weiter und schreibt ohne Stocken, ohne Nachsinnen und Verbessern eine Strecke lang Satz um Satz nieder. Oder ein Dramatiker knüpft im Durchführen einer Szene Rede und Gegenrede hemmungslos aneinander. Hier liegt die Tatsache vor: dem Bewußtsein bieten sich Schlag auf Schlag solche Vorstellungsinhalte dar, die zu dem Vorausgegangenen stimmen und sich als passend und fruchtbar für die Weiterführung der Dichtung erweisen. Wenn man es recht bedenkt, so ist diese Tatsache

[1] Friedrich v. Hausegger, Das Jenseits des Künstlers; Wien 1893, S. 43 ff., 106 ff., 211 ff.

nicht weniger merkwürdiger Art wie das Emportauchen zweckmäßiger künstlerischer Eingebungen. Jede folgende Vorstellung reiht sich in zweckentsprechender Weise an die vorangegangenen; an jeder Stelle der Reihe stellt sich vor das Bewußtsein sofort die zu den früheren Gliedern und zu dem Ganzen passende Vorstellung hin. Es ist also so, daß sich aus dem Schatze der unbewußten Vorstellungen oder — wie man besser sagen wird — Vorstellungsdispositionen oder Vorstellungsanaloga jedesmal ein passender Inhalt ins Bewußtsein hinaufhebt. Hieran wäre nur dann nichts Auffallendes, wenn sich der Vorrat von Vorstellungen, aus denen die jeweilig zweckmäßigste auszuwählen wäre, dem Blicke des Bewußtseins darböte. Wenn ein Knabe aus den Hölzern seines Baukastens nach einer Vorlage einen Bau zusammensetzen will, so ist an der Tatsache, daß er die passenden Hölzer ergreift, nichts Verwunderliches; denn er vermag das ganze zur Verfügung stehende Material teils zugleich, teils nacheinander seinem Bewußtsein gegenwärtig zu machen. Von einem ähnlichen Überblicken unseres Vorstellungsmaterials ist in den angenommenen Fällen auch nicht die leiseste Spur zu finden. Wie sollte ich es denn auch anstellen, um meinen unbewußten Vorstellungsvorrat, innerlich hinblickend, zu durchlaufen?

Will man nicht dem Zufall eine gänzlich wunderbare Rolle zuweisen, so sieht man sich auch diesem Sachverhalt gegenüber zu der Folgerung gedrängt, daß der unbewußte Untergrund des Ich mit dem Bewußtsein zweckmäßig zusammenarbeite, daß das unbewußte Vorstellungsmaterial von den Absichten der bewußten Intelligenz mit umfaßt werde und so in Unterordnung unter diese Absichten jeweilig das Passende dem Bewußtsein zur Verfügung stelle. Nur werden wir hier nicht, wie in dem früheren Fall, auf eine s e l b s t ä n d i g e Leistung des Unbewußt-Seelischen geführt. Hier ist das Unbewußte nur insofern mitbeteiligt, als es jedesmal entsprechend der Richtung, welche die vorangehenden bewußten Vorstellungsinhalte beherrscht, aus seinem Vorrate einen passenden Inhalt dem Bewußtsein darbietet. Das Unbewußte wird von der bewußten verknüpfenden künstlerischen Intelligenz in ihre Dienste gezogen und ihren Zwecken unterworfen, ohne daß eine neue selbständige Weiterbildung im Unbewußten zustande käme.

Aber auch dann werden wir von den „wohlvorbereitet" verknüpften Vorstellungsinhalten der künstlerischen Phantasie aus zu der gleichen Fol-

gerung geführt, wenn sich die Verknüpfung von Vorstellung zu Vorstellung nicht sofort, sondern unter Stocken und Besinnen, Probieren und Verbessern vollzieht. Denn auch wenn der Künstler es mit diesem und jenem Vorstellungsinhalt versucht und erst nach mannigfaltigem Verwerfen und Verbessern auf die passende Vorstellung gerät, so liegt nicht im entferntesten ein Überblicken der unbewußten Vorstellungsdispositionen oder Vorstellungsanaloga vor; sondern das ungeheure Reich der unbewußten Vorstellungsdispositionen wird durch das Hin und Her dieses Versuchens nur auf verhältnismäßig äußerst wenigen Punkten beleuchtet. Wenn man bedenkt, welche zahllose Menge gänzlich unpassender Vorstellungen das Unbewußte dem künstlerischen Schaffen ebensogut liefern könnte, so muß die bei allem Stocken doch im Ganzen und Großen schrittweis geschehende Annäherung an die zweckmäßigste Vorstellung als eine erstaunliche Leistung des Unbewußten erscheinen. Auch in diesen Fällen der künstlerischen Phantasietätigkeit werden wir sonach auf ein teleologisches Zusammenwirken der künstlerischen Intelligenz mit ihrem unbewußten Untergrunde geführt.

Es könnte vielleicht eingewendet werden, daß für die Erklärung der Tatsache, daß bei weiterschreitender Verknüpfung der jeweilig passende Vorstellungsinhalt im Bewußtsein erscheint, das Heranziehen der Assoziation der Vorstellungen nach Ähnlichkeit und Zusammengewesensein ausreiche. Es soll nicht geleugnet werden, daß diese beiden Beziehungen für die Verknüpfung der Phantasievorstellungen im künstlerischen Schaffen mit ins Spiel treten. Aber nimmermehr können sie als ausreichend zur Herbeiführung einer zweckmäßig fortschreitenden Vorstellungsverknüpfung angesehen werden. Die beiden sogenannten Assoziationsgesetze bezeichnen nur zwei allgemeinste Richtungen, gemäß denen die Verknüpfungen vor sich gehen. Die beiden Richtungsbezeichnungen lassen unzähligen Möglichkeiten freien Spielraum; durch unzählige Verknüpfungen wird der Assoziation nach Ähnlichkeit und Zusammengewesensein Genüge geleistet. Und dieser Satz bleibt in Geltung, auch wenn ich die individuellen Gewöhnungen im Assoziieren von Vorstellungen, wie sie sich im Rahmen jener beiden allgemeinsten Beziehungen bei jedermann im Laufe des Lebens herausbilden, mit in Anschlag bringe. Auch wenn der Einfluß der individuellen Gewöhnungen als Schritt für Schritt maßgebend angesehen wird, so würde sich doch

gemäß dieser Richtschnur an jeder Stelle des Phantasieverlaufes eine Menge von Möglichkeiten ergeben. Es bestünde nicht die geringste Gewähr dafür, daß die individuelle Gewöhnung im Assoziieren dem Künstler eine für sein Kunstwerk passende Vorstellung eingibt. Törichtes, Abschweifendes, Durchkreuzendes könnte dann ebensogut dem Künstler einfallen. Der Verlauf des künstlerischen Schaffens würde dann eher einer wilden, sinnlosen Bilderjagd gleichen, in der höchstens hier und da ein zweckentsprechendes Glied auftauchte. Nur wenn die unbewußte Vorstellungsmasse durch den von der künstlerischen Intelligenz erfaßten Zweck durchsetzt und in Bewegung gebracht ist, also dieser Zweck im Unbewußtsein weiterwirkt, läßt es sich verstehen, daß die Verknüpfung der Vorstellungen im künstlerischen Schaffen zweckmäßig fortschreitet. Die Assoziationsregeln samt den in ihrem Rahmen herausgebildeten individuellen Assoziationsgewöhnungen bedürfen durchaus der übergeordneten, die unbewußten Vorstellungsmassen zweckmäßig beherrschenden künstlerischen Intelligenz.

Aber auch wenn mit Assoziation und individueller Assoziationsgewöhnung auszukommen wäre, so wäre damit der Gegner nicht zum Sieger geworden. Die Mitarbeiterschaft des Unbewußt-Seelischen müßte nach wie vor herangezogen werden. Denn wie ließe sich die Tatsache, daß sich im Bewußtsein Vorstellungsinhalte gemäß den allgemeinen Assoziationsbeziehungen und den individuellen Assoziationsgewöhnungen einstellen, anders als auf Grund der Annahme erklären, daß unter den unbewußten Vorstellungsangelegtheiten entsprechende Ordnungen und Beziehungen bestehen? Ohne die Annahme von — grob ausgedrückt — Verbindungsfäden, welche die Masse der unbewußten Vorstellungsdispositionen durchziehen, würde mir das Sicheinfinden von Vorstellungsinhalten im Bewußtsein gemäß den Assoziationsbeziehungen als das reine Wunder erscheinen.

So ist also die *gesamte* umformende Phantasietätigkeit des Künstlers nur auf Grund der Annahme zu verstehen, daß das Künstlerbewußtsein seinen unbewußten Untergrund in den Dienst seiner Teleologie stellt. Ein wichtiger Unterschied besteht nur darin, daß dort, wo sich in die Phantasieverknüpfungen Einfälle und Eingebungen einreihen, angenommen werden muß, daß das unbewußte Ich des Künstlers *selbständige* Umformungen von Vorstellungsinhalten vornimmt.

8. Schließlich habe ich noch auf eine ungeheure Erweiterung hinzuweisen, die dem Gedanken der teleologischen Einheit des Bewußten und Unbewußten gegeben werden muß. Nicht nur von den Vorstellungsverknüpfungen des künstlerischen Schaffens, sondern von allen durch einen Zweck geleiteten Vorstellungsverbindungen aus werden wir aus den gleichen Gründen, wie ich sie vorhin dargelegt habe, zu der Folgerung gedrängt, daß die bewußte Intelligenz mit ihren Zwecken zugleich die unbewußten Vorstellungsdispositionen beherrsche und in ihren Dienst ziehe. Man erwäge, was mit den Denkverknüpfungen gesagt ist. Auch der Fortschritt der Gedanken hängt durchaus davon ab, daß sich dem Bewußtsein an jeder Stelle der Gedankenreihe aus der „Nacht" des Unbewußten der für den logischen Zweck des Bewußtseins passende Vorstellungsinhalt darbietet. Auch das denkende Bewußtsein beleuchtet keineswegs die ungeheure Masse der unbewußten Vorstellungsdispositionen, um aus ihnen die passenden auszuwählen; und dennoch sind Schritt für Schritt, und zwar oft ohne jedwedes Stocken und Schwanken, die passenden Inhalte zur Stelle. Dies ist nur dadurch möglich, daß sich die Zwecke des bewußten Denkens gleichsam in den unbewußten Unterbau des Ich hinein fortsetzen.

Oder man denke an die Vorstellungsverbindungen, die sich beim gewöhnlichen Sprechen vollziehen, und die man keineswegs durchgehends unter den Begriff der Denkverknüpfung bringen kann. Beim fließenden Sprechen stellen sich Schlag auf Schlag nicht nur die zweckmäßigen Vorstellungsinhalte, sondern mit ihnen zugleich auch die entsprechenden Wortbilder dem Bewußtsein des Sprechenden dar. Die gleiche Folgerung, wie ich sie soeben ausgesprochen habe, ist auch hier eine unausweichbare Notwendigkeit.

Oder man vergegenwärtige sich den Vorgang des Sichbesinnens. Ohne daß wir das vorrätige Vorstellungsmaterial auch nur im entferntesten zu überblicken imstande wären, und ohne daß wir — in sehr vielen Fällen wenigstens — auch nur den geringsten Versuch hierzu machen, stellt sich schon infolge eines gewissen Drucks, den wir auf unser Bewußtsein ausüben, der gesuchte Vorstellungsinhalt ein. Das in der entsprechenden Richtung aufgebotene Anstrengungsgefühl hat oft augenblicklich, oft erst nach kürzerer oder längerer Zeit den gewünschten Erfolg. Wie ließe sich dies verstehen, wenn man nicht annähme, daß

diese unsere Anstrengungstendenz in das Unbewußt-Seelische übergreife und es in seinen Dienst ziehe?

Und vorhin sahen wir ja sogar, daß auch das unwillkürliche Assoziieren von Vorstellungen auf die Mitarbeiterschaft des Unbewußt-Seelischen zwingend hinweist.

Nach dem allen darf gesagt werden, daß sich hinsichtlich der Folgerung auf das Unbewußt-Seelische hin die künstlerischen Vorstellungsverknüpfungen nur insofern hervorheben, als sich von ihnen aus der Schluß auf die teleologische Beherrschung des Unbewußten durch das Bewußte ganz besonders augenscheinlich aufdrängt. Durch das überaus häufige Vorkommen glücklicher Einfälle und die diese charakterisierende Mühelosigkeit werden wir auf die zweckmäßige Mitarbeit des Unbewußten förmlich hingestoßen.

Der Leser wird bemerkt haben, daß ich in diesem Abschnitt zuweilen den Ausdruck „künstlerische Intelligenz“ gebraucht habe. Er wird sich selbst gesagt haben, daß damit nichts anderes als die künstlerische Phantasie, inwiefern sie die Vorstellungen nach einem Zwecke umformt, gemeint ist.

Siebentes Kapitel

DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN

V. GEFUEHL UND DENKEN IM KUENSTLERISCHEN SCHAFFEN

I

RÜCKBLICKE

1. Durch den Gang, den die Erörterung des künstlerischen Schaffens bis jetzt genommen hat, ist ein gewisses Mißverständnis nicht gänzlich ausgeschlossen. Es könnte nämlich der Anschein entstehen, als ob ich das künstlerische Schaffen einseitig intellektualistisch auffaßte, den Vorstellungsvorgängen ein ungebührliches Übergewicht darin einräumte und die Mitwirksamkeit des Fühlens unterschätzte. Ein solches Mißverständnis kann sich besonders dadurch nahelegen, daß die künstlerische Phantasie wesentlich als ein Umformen von Vorstellungsinhalten hingestellt wurde, und daß auf die Wichtigkeit der Gefühlsseite daran nicht im Zusammenhange, sondern nur an zerstreuten Stellen hingewiesen wurde.

Es ist nicht schwer, diesen Schein einer Vernachlässigung der Gefühlsseite des künstlerischen Schaffens zu zerstreuen. Ich erinnere zunächst an die Stellen, wo die Wichtigkeit des Gefühles für das Schaffen des Künstlers bereits hervorgehoben wurde.

An drei Stellen des fünften Abschnittes (unter Nummer 2, 4 und 7) wurde die Wichtigkeit der Gefühlsquelle für das Schaffen des Künstlers betont und zum Teil ausführlich behandelt. Das innere Selbsterleben, so wurde dort dargelegt, ist für alle Künste unerläßlich, ja es ist die wichtigste Erfahrungsgrundlage für alle künstlerische Tätigkeit. Dort kam somit eine dem künstlerischen Schaffen wesentliche Gefühlsseite bereits zu ihrem Rechte.

Gleichfalls im fünften Abschnitt, nur an einer etwas späteren Stelle (Nummer 17), wurde der Gefühls- und Strebungscharakter der künstlerischen Erfahrungsgrundlage behandelt. Vor allem wurde dort darauf Gewicht gelegt, daß der Künstler der umgebenden Welt mit besonders

erregtem Gefühlsleben gegenübersteht, und daß sich diese starke Gefühlserregtheit sowohl auf die Lebensgefühle als solche wie auch auf die den idealen Werten zugewandten Gefühle bezieht. Und es wurde dort weiter dargelegt, daß sich der Künstler während des Schaffens von seinem eigenen künstlerischen Tun lebhaft ergriffen zeigt.

Sodann aber habe ich auf das, was in dem nächsten Kapitel folgen wird, zu verweisen. Wenn von den Stufen im künstlerischen Schaffensvorgang gehandelt werden wird, dann wird auch die das künstlerische Gestalten vorbereitende Stimmung gewürdigt werden müssen. Dort wird sonach eine andere wesentliche Gefühlsseite am künstlerischen Schaffen zu gebührender Geltung kommen.

Endlich aber ist jenem Mißverständnis entgegenzuhalten, daß gemäß der ganzen Grundlegung der Ästhetik, wie sie der erste Band dargelegt hat, mit dem Umformen der Vorstellungsinhalte selbstverständlich und stillschweigend immer die entsprechende Einfühlung von Seite des Künstlers mitgemeint war und ebenso weiterhin immer mitgemeint sein wird. Wir haben uns hier zu erinnern, daß gemäß den dort gegebenen Ausführungen ein Gegenstand erst dadurch zu einem ästhetischen Gegenstande wird, daß mit ihm nicht nur die Bedeutungsvorstellung verschmilzt, sondern die Bedeutungsvorstellung dabei zugleich eine innige Verbindung mit Gefühlen, ja auch an sich selbst eine Gefühlsverähnlichung erfährt. Mit den Bedeutungsvorstellungen verbinden sich Bedeutungsgefühle in derart überwiegender Weise, daß die Vorstellungen für sich überhaupt nicht zum Bewußtsein kommen, sondern gleichsam von den Gefühlen überdeckt werden. Aber auch abgesehen von dieser Verbindung nehmen die Bedeutungsvorstellungen eine den Gefühlen ähnliche Gestalt an. Dies alles wurde im ersten Bande (S. 167 ff.) behandelt. Kurz, die Bedeutungs gefühle sind für den ästhetischen Eindruck das Entscheidende. Wenn es sich nun so verhält, so gilt auch für den schaffenden Künstler die Forderung, daß die Bedeutungsvorstellungen, mit denen er arbeitet, möglichst Gefühlscharakter annehmen. Je mehr dies der Fall ist, desto tauglicher sind die Bedeutungsvorstellungen, den Inhalt der Dichtung, oder welcher Kunst es sonst sei, zu bilden. Bloße Bedeutungsvorstellungen reichen weder für den ästhetischen Betrachter, noch für den schaffenden Künstler aus. An den Bedeutungsgefühlen hängt für den Betrachtenden wie für den

Schaffenden der ästhetische Wert der Gebilde; und beide vollziehen mittelst der Bedeutungsgefühle das Geschäft der Einfühlung. Der Unterschied ist nur der, daß der Betrachter die Bedeutungsgefühle in die ihm sei es durch die Natur, sei es durch die Kunst gegebenen Gegenstände einfühlt, während der Künstler die Aufgabe hat, die Bedeutungsgefühle in die von ihm geformten Phantasiegebilde einzufühlen. Mag der Maler eine Madonna oder eine Bauerndirne, eine heroische Landschaft oder einen schmutzigen Tümpel in seiner Phantasie tragen: in jedem Falle erscheinen ihm seine Gebilde als gefühls- und stimmungsbeseelt.

Wenn sonach das Wesen der Phantasietätigkeit in ein Umformen von Vorstellungen gesetzt wurde, so sind unter den Vorstellungen, wie wir jetzt sehen, anschauliche Gebilde, die mit ihren Bedeutungsgefühlen verschmolzen sind, zu verstehen; oder kurz gesagt: gefühlsbeseelte innere Anschauungen. Nicht also die Bedeutungsvorstellungen bilden die Hauptsache und das Unerläßliche. Wenn ein Lyriker ein Frühlingslied dichtet, so sind es nicht die Bedeutungsvorstellungen von Wiese, Bach, Luft, Sonne usw., mit denen seine Phantasie arbeitet, sondern die entsprechenden anschaulichen und mit ihren Bedeutungsgefühlen verschmolzenen Gebilde. Die Bedeutungsvorstellungen fehlen dabei keineswegs, aber sie treten nicht für sich als solche hervor, sondern sie werden von den Bedeutungsgefühlen überwogen und gleichsam zugedeckt und außerdem auch an sich selbst den Gefühlen verähnlicht.

Wenn man nun aber auch nicht in erster Linie an die Bedeutungsvorstellungen als solche denken darf, so ist es doch keineswegs unpassend gewesen, die Phantasietätigkeit als ein Umformen von Vorstellungen zu bezeichnen. Denn die Inhalte der Phantasie bleiben ja doch Vorstellungen, auch wenn sie mit ihren Bedeutungsgefühlen verschmolzen sind. Nicht etwa nur die anschauungskahle Bedeutungsvorstellung „Sonne“, sondern auch das mit den entsprechenden Gefühlswerten ausgestattete Phantasie-Sonnenbild darf „Vorstellung“ heißen.[1]

[1] Zu den Einwänden, die seit Erscheinen des ersten Bandes gegen die Einfühlung erhoben worden sind, gehört auch die von Wilhelm Worringer geltend gemachte Auffassung, daß die Kunst nur zu einem Teile aus Einfühlungsdrang, zum andern Teil jedoch aus einem eigentümlichen Abstraktionsdrang hervorgegangen sei. Der von der Unklarheit und Willkür der Außenwelterscheinungen geängstigte Mensch sehne sich nach einem Ruhepunkt in der Erscheinungen wirrer Flucht, nach einem Notwendigkeits- und Gesetzmäßigkeitswert. Und diesem Drange werde genügt durch möglichste Annäherung an flächenhafte Darstellung und durch

II

DIE EINFÜHLUNG IM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN

2. Hiernach ist jede Vorstellungsumformung ebenhiermit zugleich eine Umformung der Gefühle. Beides geht Hand in Hand. Die Phantasie schöpft nicht nur aus der Masse der zu meinem Ich gehörenden Vorstellungsdispositionen, sondern auch aus der Fülle der Gefühlsangelegtheiten, die zu meinem unbewußten Ich gehören. Und in der einen wie in der anderen Richtung ist dieses Schöpfen ein Umformen. Wenn Heine dichtete: Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kahler Höh usw., so lagen weder die Vorstellungen noch die zu ihnen gehörenden Bedeutungsgefühle in derselben Gestalt und Ordnung, wie sie das Gedicht aufweist, in des Dichters Vorstellungs- und Gefühlsdispositionsvorrat. Das Dichten dieses Liedes bedeutet fortschreitend ein Umformen des von den unbewußten Dispositionen zur Verfügung gestellten Vorstellungs- und Gefühlsinhaltes. So wird daher auch dort, wo die Beziehungen zu erörtern sein werden, nach denen die Phantasievorstellungen untereinander verknüpft sind, nicht nur auf die Vorstellungen als solche, sondern auch auf die mit ihnen verschmolzenen Gefühle Rücksicht zu nehmen sein. Die Art, wie sich die Vorstellungen aneinanderreihen, hängt, dies sagt man sich schon hier, nicht nur von ihrer Vorstellungsnatur, sondern auch von den Gefühlswerten ab, die ihnen innewohnen.

Ich blicke hier zurück auf das im vorigen Kapitel über die teleologische Einheit zwischen der bewußten Künstlerphantasie und den unbewußten Vorstellungsdispositionen Auseinandergesetzte. Die Phantasie, so sahen wir dort, beherrscht mit ihren Zwecken auch die Masse der unbewußten

eine Komposition im Sinne geometrisch-kristallinischer Gesetzmäßigkeit. Worringer denkt hierbei zunächst besonders an die altägyptische Kunst (Abstraktion und Einfühlung; 3. Aufl., München 1911, S. 18 ff., 38 ff.). Selbst wenn Worringer damit Recht hätte, daß ein Teil der Kunstwerke, z. B. der dorische Tempel im Gegensatze zum jonischen (S. 85 f.), dem Abstraktionsdrang entsprungen sei, so wäre damit keine Ausschließung der Einfühlung gegeben. Nicht nur, wie Worringer glaubt, der daseinsfreudige Pantheist übt Einfühlung in die ihn umgebenden Formen aus, sondern auch der geängstete transzendent gestimmte Mensch. Das Buch Worringers ist wegen der Anregungen, die es dem Nachsinnen gibt, interessant zu lesen; auch hebt es sich durch die Tiefe der Kunstauffassung günstig hervor. Die ihm innewohnende Überzeugungskraft dagegen vermag ich nicht hoch anzuschlagen. Von aller Psychologie der Kunst liegen die Ausführungen des Verfassers weit ab. Sie ruhen auf ungefähren völkerpsychologischen Vermutungen und Spekulationen.

Vorstellungsdispositionen. Jetzt erweitert sich uns von selbst diese teleologische Zusammengehörigkeit dahin, daß auch die unbewußten Gefühlsdispositionen als sich teleologisch den Tendenzen der Künstlerphantasie zur Verfügung stellend gedacht werden müssen. Genau die gleichen Gründe, die dort dazu nötigten, die Zwecke, die sich die Phantasie mit Bewußtsein setzt, als übergreifend auf die unbewußte Masse der Vorstellungsdispositionen anzunehmen, nötigen auch dazu, die übergreifende Macht der Phantasiezwecke auf die unbewußten Gefühlsdispositionen auszudehnen.

3. Ich habe die Psychologie der ästhetischen Einfühlung im ersten Bande ausführlich gegeben.[1] Diese Psychologie bezog sich freilich zunächst nur auf das ästhetische Betrachten und Genießen. Allein in den wesentlichen Zügen gilt sie auch für die Einfühlung des künstlerischen Schaffens. Ich brauche daher hier nicht eine Zergliederung der im künstlerischen Schaffen sich vollziehenden Einfühlung vorzunehmen.

In einigen Stücken allerdings unterscheidet sich doch die im künstlerischen Schaffen ausgeübte Einfühlung von der des ästhetischen Betrachtens. Ein erster Unterschied macht sich bemerkbar, wenn man auf die Art des Gefühlscharakters achtet, der hier und dort den gegenständlichen, das ist: mit dem Gegenstand verschmolzenen, in ihn, wie man auch sagt, hineinprojizierten Gefühlen zukommt. Es handelt sich um die Frage: sind die gegenständlichen Gefühle in der Einfühlung des künstlerischen Schaffens wirkliche oder nur vorgestellte Gefühle? Wir erinnern uns: im ästhetischen Betrachten bildet das Vorkommen bloß vorgestellter Gefühle den weitaus häufigeren Fall; nur verhältnismäßig

[1] Ich habe bei der Behandlung der Einfühlung im ersten Bande die Einfühlung nur als ästhetisches, nicht als allgemein-psychologisches Problem vor Augen gehabt. Das heißt: ich habe die Einfühlung als eine im seelischen Leben gegebene Tatsache, die, auch abgesehen vom ästhetischen Verhalten, sozusagen auf Schritt und Tritt vorkommt, vorausgesetzt (S. 217). Daher blieb für mich die Frage beiseite, wie die Einfühlung entstanden sei, wie das Kind in der frühesten Zeit seiner Entwicklung dazukomme, die Mienen, Gebärden, Gestalten der Personen, die es um sich wahrnimmt, einfühlend zu beseelen. Es schien mir, daß durch das Eingehen auf diese die Ästhetik nicht unmittelbar angehende und noch dazu recht verwickelte Frage der ohnedies umfangreiche erste Ästhetikband allzusehr belastet würde. Seither wurde gerade die allgemeine Psychologie der Einfühlung ein häufiger Gegenstand gründlicher Erörterung. Ich erwähne nur die zweite Auflage der tiefgrabenden Schrift von Theodor Lipps „Vom Fühlen, Wollen und Denken" (Leipzig 1907) und das scharfsinnige, vor allem gegen Lipps gerichtete Schriftchen von Antonin Prandtl „Die Einfühlung" (1910). In meinem Buche „Das ästhetische Bewußtsein" (1920), welches ich als Ergänzung, Berichtigung und Vervollkommnung des ersten Bandes des „Systems der Ästhetik" angesehen wissen will, habe ich diese Lücke auszufüllen versucht.

selten fühlt der Betrachter wirkliche Gefühle in die ästhetischen Gegenstände ein. Im künstlerischen Schaffen dagegen verhält es sich nahezu umgekehrt. Von einem Zurücktreten des wirklichen Fühlens ist hier keine Rede; vielmehr darf man behaupten, daß kein echtes Kunstwerk ohne die Beteiligung wirklichen Fühlens an dem eingefühlten Inhalte zustande kommt. Gehören die gegenständlichen Gefühle beim Entstehen eines Kunstwerkes ausschließlich in die Gattung der Vorstellungsgefühle, dann wird sich dies im Kunstwerk an seiner Unwahrhaftigkeit, an seiner konventionellen oder routinemäßigen Haltung zeigen. Genauer verhält sich die Sache folgendermaßen.

Schon an früherer Stelle (im fünften Kapitel, Nummer 2 und 4) wurde ausgeführt, daß inneres Selbsterleben die unerläßliche Quelle alles künstlerischen Schaffens ist. Damit war im Grunde schon gesagt, daß die gegenständlichen, das ist: einzufühlenden Gefühle unmöglich ausschließlich, ja auch nur in der Hauptsache aus Gefühlsreproduktionen bestehen können. Ein Künstler, der beim Gestalten eines Kunstwerks die gegenständlichen Gefühle ausschließlich oder vorwiegend in der Weise erlebt, daß es sich an sie erinnert, wird nur etwas Mattes, Äußerliches, Nachempfundenes zuwege bringen. Die Gestalten, die er schafft, werden nicht den Eindruck des Ursprünglichen, Urlebendigen machen. Sollte sich das künstlerische Schaffen überwiegend von Gefühlsreproduktionen nähren, so würde es im innersten Nerv gelähmt werden.

Indessen wird man sich doch vor Übertreibung zu hüten haben. Es wäre zuviel gesagt, wenn behauptet würde, daß der Künstler für sein Einfühlen *ausschließlich* wirkliche Gefühlserlebnisse verwenden müsse und Vorstellungsgefühle hierfür gänzlich untauglich seien. Man denke an ein Drama oder eine Erzählung, wo zahlreiche Personen von den verschiedensten Gemütsverfassungen vorkommen. Hier ist es nahezu unmöglich, daß der Dichter sämtliche seelische Erregungen, wie sie etwa in einem Gespräch von den dabei beteiligten Personen geäußert werden, als wirkliche Gefühle in sich erlebt. Hier treten Gefühlsreproduktionen, Vorstellungsgefühle stellvertretend ein, ohne daß dadurch das künstlerische Gestalten eine Schädigung zu erfahren braucht.

In der Frage, inwieweit in der künstlerischen Einfühlung das wirkliche Fühlen durch bloße Vorstellungsgefühle ersetzt werden dürfe, ist Folgendes entscheidend. Es kommt *erstlich* darauf an, ob der Künstler

seine Gestalt mit Gefühlen zu beseelen hat, die seinem inneren Selbsterleben fern liegen, die er selbst weder jetzt noch vorher auch nur annähernd in Wirklichkeit gehabt hat. Ein Romandichter beispielsweise hat einen kleinlichen Philister, einen windigen Maulhelden, einen neidischen Egoisten zu charakterisieren. Ich setze voraus: dem Seelenleben dieses Dichters liegt dergleichen gänzlich fern. Auch in solchem Fall ist allerdings die Möglichkeit vorhanden, daß der Dichter eine derartige Fähigkeit des Sichselbstverwandelns besitzt, daß er die in die fremde Gestalt hineinzuprojizierenden Gefühle in der Form wirklichen Fühlens vollzieht. Aber näher liegt wohl die Möglichkeit, daß er diese Gefühle nur in seinem Vorstellen nacherlebt. Psychologisch liegt dann die Sache so, daß der Dichter aus zurückgebliebenen Dispositionen wirklich erlebter Gefühle die neuen in die Gestalten hineinzuprojizierenden Vorstellungsgefühle formt. Diese Vorstellungsgefühle brauchen nicht notwendig zu wirklichen Gefühlen gesteigert zu werden und können doch ihren Zweck erfüllen.

Noch wichtiger ist ein z w e i t e r Fall. Wiederum denke ich an den erzählenden und dramatischen Dichter. Ich nehme an: der Dichter habe eine Gestalt durch wirkliches Fühlen in der Hauptsache beseelt; diese Gestalt sei hierdurch für den Dichter zu einer bestimmten lebensvollen Individualität geworden. Und nun solle diese Gestalt etwa in einem Gespräch oder in einer sich abwickelnden Begebenheit derart dargestellt werden, daß sie dabei ihre individuellen Züge bald mehr nach der einen, bald mehr nach einer anderen Seite hin zeigt. Die verschiedenen Gesprächswendungen, die verschiedenen Lagen, die verschiedenen Unternehmungen lassen das Innenleben der Person in verschiedener Weise hervortreten. Die Person rollt sich darin nach den verschiedenen Zügen ihres Seelenlebens auf. Ich will nun sagen: diese Schritte der erzählenden und dramatischen Darstellung, die keine großen, entscheidenden Züge neu hinzufügen, sondern ein in der Hauptsache bereits in die Gestalt eingefühltes Seelenleben nur im Einzelnen und Kleinen aufrollen, zu einer Mannigfaltigkeit von Betätigungen beleben, brauchen nicht durchweg von wirklichen Gefühlserlebnissen begleitet zu sein, sondern hier können Gefühlsreproduktionen ohne künstlerischen Schaden stellvertretend eintreten. Man vergegenwärtige sich etwa Goethes Egmont. Zweifellos hat Goethe, als er die Gestalt Egmonts schuf und ausführte,

an den entscheidenden Punkten, in den bewegtesten Szenen, an allen Stellen, wo Affekte lebhaft hervorbrechen, die Gefühle wirklich erlebt, mit denen er seinen Helden ausfüllte. Aber es ist unwahrscheinlich, daß er beispielsweise, als er die Gespräche Egmonts mit dem Sekretär und mit Oranien niederschrieb, von Satz zu Satz all die verschiedenen seelischen Bewegungen wirklich gefühlt habe; sondern hier wird sich vieles nur in der Weise der Gefühlsreproduktion in des Dichters Bewußtsein vollzogen haben.

Aber auch wenn man diesen beiden Fällen einen noch so großen Umfang gibt, so bleibt doch im Einfühlen beiweitem die Hauptleistung dem wirklichen Erleben der Gefühle aufbehalten. Die Vorstellungsgefühle bilden in der Einfühlung des künstlerischen Schaffens nur eine gerade genügende Stellvertretung des wirklichen Fühlens. In ihrem Überhandnehmen liegt leicht eine Schädigung der Ursprünglichkeit des künstlerischen Schaffens.[1]

Frage ich jetzt: welche Fälle durch die Beteiligung des wirklichen Fühlens an der Einfühlung hervorstechen, so ist an erster Stelle auf dasjenige künstlerische Schaffen hinzuweisen, für welches das unmittelbar gegenwärtige Selbsterleben den Einfühlungsstoff darbietet. So verhält es sich vor allem in der Lyrik. Wenn der Lyriker seinen Liebesdrang, seine Freiheitssehnsucht, seinen Kampfesmut, seinen Lebensjubel oder seine Lebensangst in seine Verse einfließen läßt, so tragen die gegenständlichen Gefühle den Charakter wirklichen Fühlens einfach schon darum, weil der Dichter in der Zeit des Dichtens von den Gefühlen bewegt ist, die er zum Ausdruck bringen will. Das Gleiche gilt von dem musikalischen Schaffen: man wird annehmen dürfen, daß sich der Frohsinn, die Schwermut, die tragischen Kämpfe, die sich in irgend-

[1] Als scharfer Bekämpfer dieses Unterschiedes tritt PRANDTL auf (Die Einfühlung, S. 40 ff.). Nach seiner Auffassung sind die eingefühlten Gefühle ausnahmslos wirkliche Gefühle. Ein eingefühltes Gefühl, das nicht wirklich erlebtes Gefühl ist, sei ein Widerspruch in sich. Freilich tritt diese Behauptung durch die folgenden Ausführungen in eine wesentlich veränderte Beleuchtung. Das „Einfühlungsgefühl" soll anderseits doch wieder „den Charakter der Vorstellung" an sich tragen (S. 56, 79 ff., 119). Es ist hier nicht der Ort, auf diese prinzipielle und verwickelte Frage einzugehen. Dies müßte in einer zweiten Auflage des ersten Bandes geschehen. Übrigens scheint es mir, daß Prandtl sich in seinen psychologischen Ausführungen allzu viel auf das Ziehen von Folgerungen, auf das Nachweisen von Widersprüchen, auf das Erschließen seelischer Vorgänge verläßt und das Beschreiben und Zergliedern der vorliegenden Bewußtseinstatsachen zum Schaden seiner Untersuchungen zu sehr zurücktreten läßt.

welchen Tonwerken aussprechen, von dem Schöpfer dieser Werke in der Zeit, als er daran schuf, wirklich gefühlt wurden.

Sodann ist an den Fall zu erinnern, wo ein der Vergangenheit angehöriges inneres Selbsterlebnis für den Künstler den Einfühlungsstoff bildet. Je stärker dieses Erlebnis war, und je weniger weit es zurückliegt, um so größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß sich zum Zwecke der Einfühlung die verflossenen inneren Erlebnisse in der Form wirklicher Gefühle einstellen werden. Wer wollte zweifeln, daß Goethen beim Dichten an Werther, Faust, Tasso auch seine der Vergangenheit angehörigen Innenerlebnisse als wirkliche Gefühle lebendig wurden? Oder man nehme an: ein Dichter schreibe in einem Alter, wo er über wilde Liebesstürme längst hinaus ist, an einem Drama, das heftigste Liebesleidenschaften darstellen soll. Ohne daß er sich dazu erst steigern und pressen müßte, werden sich in ihm unter dem Einfluß der Stimmung des dichterischen Schaffens aus seinem vergangenen Liebesleben die entsprechenden Affekte in der Form wirklicher Gefühle einstellen.

Aber auch abgesehen von diesen beiden Fällen, also auch dort, wo es sich beim Einfühlen weder um unmittelbar gegenwärtige, noch um vergangene innere Selbsterlebnisse handelt, ist das Regelmäßige die Steigerung der einzufühlenden Regungen zu wirklichen Gefühlen. Unter dem Einfluß der das künstlerische Schaffen begleitenden Erregung werden die Gefühle, mit denen die Gestalten zu beseelen sind, in der Regel von selbst die Form wirklichen Fühlens annehmen. Das künstlerische Schaffen ist von einer tätigkeitsfrohen Stimmung beherrscht: unter der belebenden Kraft dieser Stimmung wird es in der Hauptsache nicht bei bloßen Gefühlsreproduktionen bleiben, sondern sich wirkliches Fühlen für die zu beseelenden Gestalten zur Verfügung stellen. Besonders wird dies an solchen Punkten im Verlaufe des künstlerischen Schaffens der Fall sein, wo sich der Künstler zu etwas Entscheidendem oder verhältnismäßig Neuem wendet. Dort wird am allerwenigsten mit bloßen Vorstellungsgefühlen auszukommen sein.[1]

[1] Hier kann deutlich werden, wie wenig die Selbstbekenntnisse der Künstler gerade für die Beantwortung der feineren unter den das künstlerische Schaffen betreffenden Fragen in Betracht kommen. Nur als seltene Ausnahme wird es vorkommen, daß ein Künstler derart psychologisch geschult wäre, daß er den Antrieb empfände, auf den Unterschied von Gefühlsreproduktionen und wirklichen Gefühlen in seiner Bedeutung für die Einfühlung zu achten. Die künstlerischen Selbstbekenntnisse gehen in der Regel an allen feineren, schwierigeren Fragen des künstlerischen Schaffens vorbei.

4. Man sieht: die Einfühlung des künstlerischen Schaffens hat ihr Eigentümliches, wodurch sie sich von dem im ästhetischen Betrachten geübten Einfühlen bestimmt unterscheidet. Aber mit dem Dargelegten ist der Unterschied der beiden Formen der Einfühlung nicht erschöpft. Ein weiterer Unterschied ergibt sich, wenn man auf den Weg achtet, der hier und dort zurückgelegt werden muß, um die Einfühlung zu voller Entwicklung zu bringen. Mit kurzem Ausdruck könnte ich sagen: das Einfühlen vollzieht sich auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens in viel weiterem Umfange in der Form des versuchenden Einfühlens als auf dem Gebiete des ästhetischen Betrachtens. Der schaffende Künstler gelangt weit mehr als der ästhetische Betrachter erst auf dem Wege unvollkommener Einfühlungsversuche zu vollbefriedigender Einfühlung.

Im ästhetischen Betrachten ist der Fall überaus häufig, daß die Einfühlung sofort in vollem Maße gelingt. Beständig machen wir, um nur einige Gelegenheiten zu nennen, beim Betrachten von Gemälden, beim Hören von Tonstücken, beim Lesen von Gedichten, beim Aufnehmen von Bühnendarstellungen die Erfahrung, daß sich an das sinnliche Wahrnehmen unmittelbar die geforderte Einfühlung anschließt. Doch sind auch oft genug für den ästhetischen Betrachter Einfühlungsversuche nötig: der Betrachter schwankt in seinem Einfühlen, er weiß mit dem Gegenstande zunächst nichts Rechtes anzufangen, er probiert es nach dieser und jener Richtung, er schafft diese und jene Gefühle herbei, um mit ihnen die Beseelung des Gegenstandes zu versuchen; langsam vielleicht nähert er sich der richtigen Einfühlung an; es kann aber auch geschehen, daß ihm nach manchen vergeblichen Versuchen mit einem Schlage die zutreffende Einfühlung aufgeht.

Ich will nun sagen: das Übergehen von unvollkommener zu vollkommenerer Einfühlung hängt weit mehr mit dem Wesen des künstlerischen Schaffens als mit der Natur des ästhetischen Betrachtens zusammen. Besonders wo es sich um große, langsam heranreifende, tief in der Seele des Künstlers gegründete Werke handelt, reift auch die Einfühlung erst langsam heran. Wenn ein Künstler sich, wie man zu sagen pflegt, mit einem Werke trägt, so will man damit auch dies zum Ausdruck bringen, daß sich ihm seine Gestalten nach und nach, vielleicht ruckweise, vielleicht in mehr allmählichem Übergange, mit seelischem

Gehalte ausfüllen. Die Charaktere vertiefen sich ihm, ihr Seelenleben wird reicher, feiner, verwickelter, auch die Vorgänge und Handlungen werden in immer höherem Maße zum Ausdruck von Stimmungen und Leidenschaften, kurz die Einfühlung vervollkommnet sich. Auch der Bildnismaler muß sich mit den Zügen der Person, die er wiedergeben will, eine Zeitlang tragen. Während dieser Zeit lebt er sich in die äußere Erscheinung dieser Person immer reicher und lebendiger hinein, die Einfühlung wird vielseitiger, einschmiegsamer, sicherer, beherrschender. So wird auch ein Baumeister, der etwa einem Landhaus, das er bauen soll, ein individuell-künstlerisches Gepräge geben will, zugleich mit dem Suchen nach den passendsten Raumformen mit dem Einfühlen in die Raumformen immer weiter fortschreitende Versuche machen, bis er endlich zu einer vollbefriedigenden Einfühlung gelangt.

5. Noch in einer anderen Hinsicht trägt die Einfühlung im künstlerischen Schaffen den Charakter des allmählichen Werdens. Und zwar ist es jetzt das Suchen nach einer entsprechenden Anschauung, nach einer passenden sinnlichen Gestalt, worauf ich die Aufmerksamkeit lenken möchte.

Es kommt im künstlerischen Schaffen vor, daß die Gefühle, der Einfühlungsinhalt, früher da sind als die sinnliche Gestalt, in die sie einzufühlen sind. Der Phantasie ist noch nicht die Anschauung aufgegangen, mit der die schon vorhandenen Gefühle verschmolzen werden sollen. Die Gefühle suchen nach einer ihnen entsprechenden Gestalt. Die Gefühle wollen nicht bloß rein innerlich bleiben, sie wollen Anschauungsform gewinnen. Das Ideal ist freilich, daß dem Künstler Beides zugleich aufgeht: mit dem Gefühl zugleich die Anschauung, mit dem Innerlichen zugleich das Äußere, mit dem seelischen Gehalte zugleich die Gestalt. Und in unzähligen Fällen geschieht dies auch. Man denke an den Erzähler oder Dramatiker: wenn er seine Kunst wirklich kann, so wird ihm in der Regel Beides zugleich gegenwärtig werden: eine bestimmte Leidenschaftsentwicklung schwebt ihm nicht zuerst rein für sich vor, derart daß er nach einer bestimmten Individualität, nach einem bestimmten Lebensschicksal, das als passende Hülle dienen könnte, suchen müßte. Ebenso steht dem bildenden Künstler in der Regel nicht zuerst ein bestimmter Charakter, rein anschauungslos, gleichsam nur in Gefühlsschrift, vor der Seele, derart, daß er dann erst ihm einen Leib zu

geben trachtete. Oder man denke an den Baukünstler: mit noch größerem Recht als in den eben genannten Fällen läßt sich hier als Regel aussprechen, daß Raumgestaltung und Stimmungsgehalt ihm zugleich entstehen. Er sucht nicht etwa erst nach einer Säulenform, für die er das beseelende Gefühl bereits besäße. In gewissen Fällen aber kann es doch auch bei einem guten Künstler zu einer vorhergehenden Gefühlsausbildung kommen, für die sich nun erst die entsprechende Anschauung einstellen soll.

Ich denke dabei vor allem an die Lyrik. Dieser Dichtungszweig hat es nicht, wie Erzählung und Drama, mit der Darstellung der Wechselwirkung des Menschen mit der Außenwelt, nicht mit den Ereignissen in ihrer Wirkung auf den Menschen und nicht mit dem Einwirken des Menschen auf seine Umgebung zu tun. Begebenheiten, Handlungen, Schicksale, Lebensläufe zu schildern ist nicht Sache der Lyrik. Diese will die Gefühle als solche, das Innenleben in seinen innerlich bleibenden Bewegungen zum Austönen bringen. Sie ist in betontem Sinne die Dichtung des Gefühls. Hiermit hängt es zusammen, daß sich in der Lyrik der Veranschaulichung der Gefühle weit bedeutendere Schwierigkeiten entgegenstellen als auf den anderen Gebieten der Dichtkunst. In Erzählung und Drama sind schon die Gegenstände derart, daß Gefühle und sinnliche Gestalten von vornherein verflochten sind. Die Gefühle kommen hier überhaupt nur insofern vor, als sie mit Ereignissen, Handlungen, Schicksalen verknüpft sind. Für ihren sinnlichen Leib, für ihren Anschauungscharakter ist hier von vornherein gesorgt. Ganz anders in der Lyrik: hier stehen die Gefühle viel eher zunächst rein innerlich da, und auf ihrer Innerlichkeit soll der Nachdruck liegen bleiben. Ebendeswegen ist das Sinnlichmachen der Gefühle, das Hineinarbeiten der Gefühle in einen Phantasieleib eine besonders schwierige Aufgabe.

Dies ist die Sachlage, die es begreiflich macht, daß in der Lyrik, auch bei vortrefflichen Dichtern, der Fall besonders häufig vorkommt, daß erst nach einer entsprechenden Anschauung gesucht werden muß. Der Lyriker ist voll von Gefühl; eine ganz bestimmte individuelle Gefühlslage drängt dahin, ausgesprochen zu werden. Aber es ist ihm noch nicht gelungen, für das Aussprechen dieser Gefühlsgebilde eine anschauliche Situation, eine andeutungsweise heranzuziehende Begebenheit, einen stimmungssymbolisch zu verwendenden Naturvorgang, eine metapho-

rische Sinnenform zu finden, kurz seine Gefühlserregungen ins Anschauliche hineinzubilden. Der Einfühlungsstoff ist da, er sucht nach einer entsprechenden Anschaulichkeit.

Doch glaube ich, daß auch bei guten Erzählern und Dramatikern und auch sonst bei vortrefflichen Künstlern der Fall häufig genug vorkommt, daß zu einem schon vorhandenen Gefühlsgehalt die passende äußere Erscheinung erst gesucht wird. Einem Lustspieldichter beispielsweise kann sich die Gewißheit aufdrängen, daß für die Fortführung der Handlung, etwa für die Einleitung einer neuen Verwicklung, eine Person von einem gewissen Typus eingreifen müsse. Der Typus dieser Person schwebt dem Dichter gefühlsmäßig vor; der Dichter besitzt sozusagen die nötige Person im Gefühl. Er fühlt etwa: List mit Dummheit vereint, Verliebtheit mit Unbeholfenheit verbunden müsse diese Person ausmachen. Allein es fehlt an dem anschaulichen, greifbaren Hervortreten dieses Typus. Der Dichter sucht danach. Und vielleicht steht ihm dann mit einem Male die jenen gefühlten Typus treffend vorkörpernde Gestalt vor dem inneren Auge.

Nach meiner Überzeugung ist ein solches Suchen viel häufiger auch bei echten Künstlern, als man gewöhnlich meint. Freilich darf man sich dieses Suchen nach einer entsprechenden Anschauung nicht in der Form des begrifflichen Nachdenkens, des Überlegens nach Grund und Folge vorstellen. Ein Suchen von dieser Art wäre dem künstlerischen Schaffen nicht nur nicht förderlich, sondern würde es geradezu lähmen. Aber einen solchen Charakter hat dieses suchende Verhalten nicht, wenigstens nicht bei den wahren Künstlern. Und ebensowenig wird man sich dieses Suchen nach entsprechendem Anschaulichwerden der vorhandenen Gefühle als ein blindes, tappendes, wahlloses Probieren vorzustellen haben. Ein stümpernder Dichter etwa probiert, um zu einem Verse den nächsten gereimten Vers zu finden, die verschiedensten sich reimenden Wörter durch. Solch ein Verfahren darf man natürlich nicht auf den Künstler übertragen, der für seine Gefühle eine befriedigende Anschaulichkeit finden will. Vielmehr hat man sich dieses Suchen nach treffender Phantasiegestaltung für bereits vorhandene Gefühle in der Weise zu denken, daß es in der Hauptsache ein Warten auf die Veranschaulichungsmöglichkeiten ist, die sich dem Bewußtsein unter dem Druck der suchenden Aufmerksamkeit aus dem Schatze der Vorstellungsdispositionen von selbst darbieten. Natürlich hängt das, was sich dem Bewußtsein an Ver-

anschaulichungsmöglichkeiten darbietet, von der erworbenen künstlerischen Bildung, Erfahrung und Übung ab. Je nachdem diese geartet ist, kommen dem Künstler verschiedene Veranschaulichungsmöglichkeiten aus der Masse seiner unbewußten Vorstellungsdispositionen entgegen. Und weiter muß man sich vorstellen, daß an diese Veranschaulichungsmöglichkeiten versuchend und prüfend herangetreten wird. Das heißt: es wird darauf geachtet, ob, wenn mit den vorliegenden Gefühlen nach der einen und der anderen Veranschaulichungsmöglichkeit verfahren wird, dabei volle künstlerische Befriedigung eintrete oder nicht. Hiernach wird die Veranschaulichungsmöglichkeit angenommen oder verworfen. Im Mittelpunkte aber steht der von der Aufmerksamkeit auf die Vorstellungsdispositionen in bestimmter Richtung ausgeübte Druck und das Warten auf die sich hierdurch einstellenden Veranschaulichungsmöglichkeiten. Überlegen, denkendes Bemühen, Verknüpfen nach Grund und Folge mag vielleicht als Hilfsvorgang eingreifen. Die Hauptsache in diesem suchenden Verfahren hat hiermit nichts zu tun.

Ungünstiger für das künstlerische Schaffen liegt die Sache, wenn der Einfühlungsstoff die Form eines Problems, einer Idee, überhaupt einer gedankenmäßigen Verknüpfung hat. Sicherlich kommt es genug oft vor, daß einem Dramatiker zunächst ein Problem vor Augen steht und er nun hierzu nach einer geschickten Verkörperung sucht. Hier liegt also das Treibende und Drängende nicht in Stimmungen und Gefühlen, sondern in mehr oder weniger begrifflichen Verknüpfungen. Daher besteht hier die Gefahr, daß die Gestalten, die zu jenem Problem erfunden werden, nicht die zum Eindruck der Lebendigkeit erforderliche gefühls- und triebmäßige Naturgrundlage zeigen, sondern zusammengesuchte Reflexionsgebilde sind. Der Übergang von Problem und Idee zur Sicherheit und Gefülltheit des Fühlens läßt sich eben nur sehr schwer vollziehen. Die Gestalten, die so entstehen, machen in der Regel nicht den Eindruck des Naturgewachsenen, sie scheinen nicht im Temperament, im Triebleben, im Unwillkürlichen zu wurzeln, sie treten nicht als volle Menschen, sondern als — im weitesten Sinn des Wortes — tendenziöse Erzeugnisse vor uns hin. Was die Ästhetik über das Gefährliche und Zerstörende der Reflexion für das künstlerische Schaffen zu sagen pflegt, kommt hier zur Geltung. Bei Gutzkows Dramen beispielsweise, auch bei seinen besten, wird man den Eindruck nicht los, daß der Aus-

gang von begrifflichen Überlegungen über das zugrunde zu legende Problem, über den in den Mittelpunkt zu stellenden Konflikt genommen wurde. Ebenso können der jüngere Dumas und Sardou, aber auch solche Dichter wie Strindberg und Wedekind als Beispiele dienen.

Zusammenfassend darf man sonach sagen: die Einfühlung des künstlerischen Schaffens unterscheidet sich von der des ästhetischen Betrachtens in dreierlei Hinsicht. Erstens: während im ästhetischen Betrachten die gegenständlichen Gefühle in weit überwiegendem Maße die Form von Vorstellungsgefühlen haben, treten sie im künstlerischen Schaffen weit überwiegend als wirkliche Gefühle auf. Zweitens: im künstlerischen Schaffen kommt der versuchenden Einfühlung eine größere Bedeutung zu als im ästhetischen Betrachten; die versuchende Einfühlung ist mit der Natur des künstlerischen Schaffens wesenhafter verknüpft. Drittens: das Suchen nach entsprechender Anschauung für schon vorhandene Gefühle ist für gewisse Zweige des künstlerischen Schaffens charakteristisch; auf dem Gebiete des ästhetischen Betrachtens kann es einen solchen Vorgang überhaupt nicht geben.

III

GRUNDLEGENDE UNTERSCHEIDUNGEN

6. Jetzt lenken wir die Aufmerksamkeit auf die Aufeinanderfolge der Akte des künstlerischen Schaffens. Soll diese Aufeinanderfolge untersucht werden, so ist dabei ein gewisser wesentlicher Unterschied unter den künstlerischen Akten zu machen. Es müssen aus der Masse dieser Akte diejenigen herausgehoben werden, deren Inhalt ein Glied — sei es ein vorläufiges, sei es ein endgültiges — des beabsichtigten Kunstwerks bilden soll.

Wenn wir uns etwa einen Maler vorstellen, wie er sich in seiner Phantasie mit der Gestaltung eines Stoffes beschäftigt, so liegt die Sache nicht etwa so, daß Schlag auf Schlag ein gestaltender Phantasieakt dem anderen folgt; sondern dazwischen liegen vielleicht mannigfaltige Überlegungen über Raumwirkung, Farbenzusammenstellung, über Format, Material und dergleichen. Ebenso wenn der Dramatiker eine bestimmte Szene vorhat, so muß nicht notwendig in seiner Phantasie sich Zug auf Zug, Bild auf Bild, Rede auf Gegenrede unmittelbar aneinanderknüpfen,

sondern zwischen diese Phantasieakte können sich beispielsweise verschiedene Erwägungen über die Möglichkeiten des Weiterverlaufes, über die Schwierigkeiten, die sich an einem Punkte einstellen, dazwischenschieben. Ebenso kann ein Baumeister mitten im Fluß der Formen, die sich ihm mühelos beim Entwerfen des Planes für ein Haus einstellen, plötzlich stocken und zweifelnd fragen, ob nicht an dieser Stelle eine Änderung eintreten solle. Die das Bauwerk bildenden Phantasieakte werden hier durch längere oder kürzere Zeit dauerndes Nachsinnen unterbrochen. Man hat sonach die eigentlichen Gestaltungsakte von den künstlerischen Hilfsakten zu unterscheiden.

Dieser Unterschied ist von durchgreifender Bedeutung für die Analyse des künstlerischen Schaffens. In die Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Vorgängen des künstlerischen Schaffens kann nur dann Klarheit kommen, wenn zwischen Gestaltungs- und Hilfsakten genau unterschieden wird. Ohne diese Unterscheidung nehmen die Betrachtungen über diese Beziehungen nur zu leicht den Charakter unbestimmter, halb zutreffender, halb unzutreffender, bald zu weiter, bald zu enger Behauptungen an.

Die eigentlichen Gestaltungsakte haben einen Inhalt, der als vorläufiges oder endgültiges Glied des Kunstwerkes gemeint ist. Diese Akte enthalten einen unmittelbaren Fortschritt in der Ausgestaltung des Kunstwerkes. Irgendein Zug, ein Strich, ein Teil, ein Glied, kurz irgendeine Bereicherung des Kunstwerkes kommt durch jeden Gestaltungsakt hinzu. Die Hilfsakte dagegen haben lediglich den Zweck, durch nachsinnendes, erwägendes, versuchendes, kritisches Verhalten zu weiteren Gestaltungsakten zu führen. Natürlich kann dies auch auf dem Wege geschehen, daß infolge der Überlegungen irgendwelche früher vollzogene Gestaltungsakte in ihrem Inhalte verändert oder vielleicht geradezu ungeschehen gemacht werden.

Die eigentlichen Gestaltungsakte bestehen stets aus Phantasieanschauungen, denen Einfühlungsakte eingeschmolzen sind. So wenigstens ist es, wenn die Gestaltungsakte ihren Zweck, Bestandstücke des Kunstwerkes abzugeben, vollkommen erfüllen. Solche Fälle, in denen die Phantasieanschauung nur mit dürftiger Einfühlung verbunden ist, oder wo umgekehrt dem Einfühlungsstoff noch die entsprechende Phantasiegestaltung fehlt, stellen noch keine endgültige Bereicherung des Kunstwerkes vor.

In den Gestaltungsakten spielt sich die umformende Tätigkeit der Phantasie ab. Alles, was von der umformenden Tätigkeit auseinandergesetzt wurde, bezieht sich, so dürfen wir jetzt sagen, auf die eigentlichen Gestaltungsakte des künstlerischen Schaffens.

Es sollen, wie schon gesagt wurde, die zwischen den aufeinanderfolgenden Akten des künstlerischen Schaffens herrschenden Beziehungen untersucht werden. Diese Untersuchung wird sich vorzugsweise um die Frage drehen, wie sich die Aufeinanderfolge der künstlerischen Akte zur denkenden Verknüpfung, zu den Vorgängen des Erwägens, Nachsinnens, Grübelns verhält. Indem ich dieses Verhältnis ins Auge fasse, werden sich uns überhaupt die Beziehungen ergeben, nach denen sich die Akte des künstlerischen Schaffens aneinanderreihen.

Für den Zweck dieser Untersuchung sehe ich zunächst von allen Hilfsakten ab. Ich fasse vorläufig lediglich die einander folgenden eigentlichen Gestaltungsakte ins Auge und setze dabei voraus, daß sie ohne sich einschiebende Hilfsakte einander folgen. Und dieser Annahme entspricht der Tatbestand keineswegs selten. Befindet sich der Tonschöpfer, der Baukünstler, der Dichter im Zug und Fluß des Schaffens, so geschieht es oft, daß weite Strecken hindurch sich mühelos Glied an Glied reiht und Stocken, Nachsinnen, Probieren, Berichtigen nirgends eintritt. Und noch viel häufiger natürlich verhält es sich so, wenn man kleinere Strecken des künstlerischen Schaffens in Betracht zieht. Ich mache also mit dem Absehen von den Hilfsakten eine Annahme, der die Wirklichkeit nicht etwa nur ausnahmsweise entspricht.

7. Was die eigentlichen Gestaltungsakte des künstlerischen Schaffens miteinander verbindet, besteht in zweierlei. Die eine Verknüpfungsweise will ich die Verknüpfung nach dem Sinne des Inhalts, nach dem Inhaltszusammenhang, die andere die Verknüpfung nach dem stimmungssymbolischen Anschauungszusammenhang nennen. Beide Verknüpfungsweisen können zugleich vorkommen, wobei bald die eine, bald die andere die vorherrschende ist. Es kann aber auch jede der beiden Verknüpfungsweisen ohne die andere vorkommen. Mit dieser Unterscheidung sind wir endlich an das Thema der folgenden Untersuchung unmittelbar herangetreten. Zuerst wird uns die Verknüpfung gemäß dem Inhaltszusammenhang viel zu schaffen machen.

Was zuerst die Verknüpfung gemäß dem Inhaltszusammenhang be-

trifft, so wähle ich diese Bezeichnung absichtlich, um damit den Unterschied von dem denknotwendigen, logischen, nach Grund und Folge vor sich gehenden Verknüpfen sofort zutage treten zu lassen. Die Verknüpfung, die ich hier meine, richtet sich, ohne darum logischer Art zu werden, nach dem Inhalt der betreffenden Dinge, Menschen, Vorgänge, Ereignisse, Schicksale; ich kann auch sagen: sie wird durch die jeweiligen Bedeutungsvorstellungen bestimmt. Allein damit ist die Verknüpfung, um die es sich hier handelt, keineswegs zu einer denknotwendigen Verknüpfung gemacht. Auf diesen Unterschied hat sich bei der Bestimmung dessen, was mit dem Inhaltszusammenhang gemeint ist, von vornherein die Aufmerksamkeit zu lenken.

Voraussetzung sei zunächst, daß es sich um Darstellung von Dingen handelt; wobei das Wort „Ding", wie so oft in meinen Darlegungen, als bequem zusammenfassende Bezeichnung nicht nur für leblose, sondern auch für pflanzliche, tierische, menschliche Gebilde und nicht nur für diese Gebilde als solche, sondern auch für alles an ihnen sich vollziehende Geschehen zu verstehen ist. Ich will nun sagen: überall, wo Darstellung von Dingen vorliegt, also in den dinglichen Künsten, bestimmt sich die Aufeinanderfolge der Gestaltungsakte, wenn auch nicht ganz, so doch zum großen Teil nach den Bedeutungsvorstellungen der jeweiligen Dinge. Wenn ein Erzähler die in einer Situation hineingestellten Personen reden und handeln läßt, so richtet sich in den Verknüpfungen, die er, sei es vorbereitungs- und versuchsweise, sei es endgültig vornimmt, der spätere Vorstellungsinhalt jedesmal nach den Dingen, Menschen, Ereignissen, Schicksalen, die durch die vorausgegangenen Vorstellungsinhalte bezeichnet sind. Als Michelangelo seine Phantasie mit der Erschaffung Evas beschäftigte, mußte er, wie er auch seine Phantasie von der einen Gestalt auf die andere, von einer Stellung oder Bewegung auf eine andere, von einem Zug auf einen anderen hinwenden mochte, sich in jedem Falle nach den Bedeutungsvorstellungen Jehovas, Adams und Evas überhaupt und nach den besonderen Bedeutungsvorstellungen der diesen Personen gegebenen Stellungen, Bewegungen und Züge richten. Ausschließlich freilich lag hierin nicht das für seine Phantasieverknüpfungen Richtunggebende. Der an zweiter Stelle genannte stimmungssymbolische Anschauungszusammenhang kam wesentlich mit in Betracht. Aber es wurde ja auch nur behauptet, daß die Gestaltungsakte der Phantasie in ihrer Auf-

einanderfolge keineswegs völlig, sondern nur zum großen Teil durch den Inhaltszusammenhang geregelt werden.

Ganz anders verhält es sich beim Schaffen eines Kruges, Schrankes, Teppichmusters, eines Landhauses, einer Kirche. Hier ist von Dingen, die dargestellt würden, nichts zu finden (wobei ich natürlich von der etwa dabei mit angewandten Malerei und Bildnerei absehe). Die Gestaltungsakte können sich hier also auch nicht nach irgendwelchen Bedeutungsvorstellungen, nach einem Inhaltszusammenhange richten. Das Maßgebende, wonach hier die Gestaltungsakte einander folgen, liegt in den anschaulichen Verhältnissen der Linien, Flächen und Farben. Wie diese, rein anschaulich genommen, zusammenpassen: dies ist hier das Entscheidende. Durch die rein anschauliche Vertiefung in die Linien, Flächen, Farben kommt die Phantasie in einen gewissen Zug und Fluß; eine gewisse Tendenz zu weiterer Bewegung bemächtigt sich ihrer. Hierbei ist freilich darauf zu achten, daß die Anschauung immer zugleich stimmungssymbolische Einfühlung ist (wie wir vom ersten Bande her wissen). Die rein anschaulichen Verhältnisse sind also so gemeint, daß ihr Stimmungswert mit eingeschlossen ist. Die Art, wie sich die Linien und Farben auf Bauten und Werken des Kunstgewerbes gruppieren, richtet sich nicht nach den abstrakten räumlichen und farbigen Verhältnissen, sondern nach den mit stimmungssymbolischer Einfühlung verschmolzenen Linien, Flächen und Farben. Und das Gleiche gilt vom Tonkünstler. Darstellung von Dingen gibt es hier nicht. Die Reihenfolge der Töne ergibt sich für den Tonschöpfer lediglich gemäß den durch Einfühlung mit Stimmungswerten verschmolzenen Gehörseindrücken.

Dies mag zunächst genügen. Das genauere Eingehen auf die Verknüpfung nach stimmungssymbolischem Anschauungszusammenhang wird an späterer Stelle erfolgen. Hier zog ich diese zweite Verknüpfungsweise nur heran, um durch den Gegensatz die erste Verknüpfungsweise, auf deren Klarlegung es zunächst abgesehen ist, in ihrer Eigentümlichkeit besser hervortreten zu lassen.

II

DAS LATENTE DENKEN IM KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN

8. Das Verknüpfen der Gestaltungsakte nach dem Inhaltszusammenhang ist kein logisches Verknüpfen. Diese Feststellung ist zu begründen

und zu erläutern. Das logische Verknüpfen vollzieht sich stets mit dem Bewußtsein der Denknotwendigkeit; anders ausgedrückt: mit dem Bewußtsein vom Zweck des Erkennens. Das logische Verknüpfen erhebt die Vorstellungsverbindungen zu eigentlichen Urteilen, Behauptungen, und diese wieder werden verknüpft zu Folgerungen, Schlüssen, Beweisen, zu Erwägungen und Hypothesen. Für alle diese Vorstellungsverbindungen ist das Bewußtsein der Denknotwendigkeit und Allgemeingültigkeit kennzeichnend. Es ist eben das Erkenntnisstreben, was sich in diesen Verknüpfungen verwirklicht. Was ich nun sagen will, ist dies, daß die künstlerischen Gestaltungsakte nirgends in dieser Weise verknüpft sind. Das Sichrichten der Gestaltungsakte nach den Bedeutungsvorstellungen, nach dem Inhaltszusammenhang, nach der Natur der Dinge und Charaktere, nach der Gesetzlichkeit des natürlichen und seelischen Geschehens ist etwas wesentlich anderes als Urteilen, Behaupten, Beweisen, Erwägen und dergleichen. Auch wo der Dichter (und an ihn wird man besonders zu denken haben) erzählt, Vorgänge sich entwickeln läßt, Charaktere aufrollt, Handlungen motiviert, ist es nicht die Funktion des Urteilens, Behauptens, Folgerns, Beweisens, Erwägens, was die Verknüpfungen zwischen den Gestaltungsakten herstellt. Wo der Dichter geradezu in dieser Weise seine Gestaltungsakte verknüpft, ist er aus der künstlerischen Tätigkeit herausgetreten.

Dieser Ansicht stehen nun aber einige Schwierigkeiten im Wege. Es gibt besonders in der Tätigkeit des Dichters verschiedene Seiten, die unseren Satz mit entschiedener Einsprache bedrohen. Auf diese Schwierigkeiten ist um so mehr einzugehen, als manche Künstler geneigt sind, das künstlerische Schaffen auf ein dem wissenschaftlichen Arbeiten verwandtes, verstandesmäßiges Verfahren zurückzuführen.

Ich habe dabei nicht etwa Gottsched im Auge, der die dichterische Tätigkeit wie ein Erfinden nach verstandesmäßig erfaßten Regeln behandelte;[1] auch nicht Boileau, der die Hauptsache im dichterischen Schaffen gleichfalls nur in klarem Unterscheiden und richtigem Denken sieht.[2] Viel näher liegt es mir, an Zola zu denken, dem das Romane-Dichten als ein nach wissenschaftlicher Methode verfahrendes Arbeiten gilt, der den Roman als eine allgemeine Untersuchung über die Natur und den Menschen an-

[1] Höchst lehrreich über Gottscheds „Critische Dichtkunst" handelt Gustav Waniek, „Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit" (Leipzig 1898). S. 127 ff.; besonders S. 157 ff.
[2] Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886; S. 28 ff.

sieht, und der die Phantasie zu etwas, dessen sich der Romandichter im Grunde zu schämen habe, herabsetzt.[1]

Noch weiter geht Edgar Allan Poe: in seinem Aufsatz „Philosophie der Komposition“ unternimmt er es, das dichterische Erfinden und Gestalten als eine Arbeit zu erweisen, die mit Intuition und Extase rein gar nichts zu schaffen habe, sondern mit der Genauigkeit und starren Logik der Lösung eines mathematischen Problems vor sich gehe. Er greift eines seiner Gedichte heraus und zeigt, wie er, von einer allgemeinsten Absicht ausgehend, unter dem bewußt leitenden Gesichtspunkt der Erzielung einer möglichst starken künstlerischen Wirkung, zur Auffindung eines sich Schritt für Schritt mit zwingender Notwendigkeit immer mehr besondernden und individualisierenden Stoffes und zur Ausgestaltung dieses Stoffes bis in seine feinsten Einzelheiten hinein getrieben worden sei.[2] Nun kann wohl kein Zweifel sein, daß Poe in diesem Aufsatz den Leser teilweise zum Besten hat. Er will ihm etwas geradezu verblüffend Unglaubliches aufbinden. Aber bei aller Übertreibung kommt in dem Aufsatze doch Poes starke Abneigung gegen alles Intuitive und Unbewußte und seine in hohem Grade logisierende Auffassung von dem dichterischen Schaffen zum Ausdruck.

In glücklicher Mischung von Ernst und Humor hat Richard Dehmel seine Gedanken über die Bedeutung des Unbewußten und Bewußten für das künstlerische Schaffen ausgesprochen.[3] Die zweifellos oft übertriebenen Lobpreisungen des Unbewußten als der allgewaltigen Macht im Schaffen des Künstlers haben den Unwillen und Spott Dehmels hervorgerufen. Auch glaubt Dehmel durch seine eigenen Schaffenserfahrungen zu äußerstem Mißtrauen gegen das Unbewußte berechtigt zu sein. Nicht der seelischen Dumpfheit, sondern der geistigen Erleuchtung, nicht einem holdselig drangvollen Unbewußten, sondern der Herrschaft des Gedankens entstammen die großen Schöpfungen. In der Arbeit der Reflexion sieht Dehmel die „formbestimmende Triebkraft“. „Jenes geisterhaft kalte Licht, das wie ein unfaßbarer Eishauch jedem bedeutenden Kunstwerk entstrahlt,“ gilt ihm als „das Offenbarende, das den dumpfen Stoff erst

[1] Emil Zola, Le roman expérimental, 2. Aufl., Paris 1880; S. 22, 36 f., 206 f. [2] Edgar Allan Poes Werke, herausgegeben von Hedda und Arthur Moeller-Bruck, Bd. 2, S. 83—106. [3] Richard Dehmel, Naivetät und Genie; spiritistischer Dialog. Enthalten im 8. Bande der Gesammelten Werke, S. 17—46. Auch in der „Autobiographie“ (S. 10 ff.) macht er sich über die „Herren Unbewußtler“ lustig.

zum klaren Gebilde, die drangvolle Glut erst zur schaffenden Wärme läutert". Das Gerede über den dunklen Drang des Künstlers läuft „auf den Gemeinplatz hinaus, daß eine Schöpferkraft da sein muß, wenn eine Schöpfung werden soll". Wieviel Wahres und wieviel stark Einseitiges in diesen Ansichten Dehmels enthalten ist, erhellt zum Teil schon aus meinen im vorigen Kapitel gegebenen Darlegungen; zum Teil wird sich dies aus den folgenden Ausführungen ergeben.

9. Wenn nun auf die unserem Satze entgegentretenden Schwierigkeiten eingegangen werden soll, so hat man sich dabei immer vor Augen zu halten, daß von allen Hilfsakten abgesehen ist. Sobald Hilfsakte eingreifen und zwischen die Gestaltungsakte treten, gewinnt die Sache ein anderes Aussehen.

Eine erste Schwierigkeit ist in der Tatsache enthalten, daß in erzählenden und dramatischen Dichtungen überaus häufig Personen allerhand Überlegungen, Auseinandersetzungen, Gedankenentwicklungen in den Mund gelegt werden. Man hat dabei nicht etwa nur an wissenschaftliche oder gar philosophische Darlegungen zu denken. Es können Dinge des alltäglichen Lebens, etwa ein Erbschaftsprozeß, eine Geschäftslage, ein Heiratsplan, eine Intrige erörtert werden. In allen solchen Fällen treten die Personen mit dem Anspruche auf, Erkenntnisakte auszuüben. Und dies ist das Entscheidende. Dieses Ausüben der Erkenntnisakte kann in Form von Gesprächen vor sich gehen; der Dichter kann aber auch (und dies ist in der Erzählung häufig der Fall) von den Erwägungen und Gedankenfolgen einer Person berichten, ohne sie ihr in den Mund zu legen; das heißt: er kann die Erkenntnisakte als im Innern der Person vor sich gehend darstellen. Der Romanschriftsteller erzählt etwa, welche Überlegungen ein junger Mann, der soeben von der Durchkreuzung seines Planes erfahren hat, auf einem einsamen Spaziergange anstellt, um seinen Plan in schlauerer Weise zur Ausführung zu bringen. Man braucht aber nicht einmal an Erwägungen und Erörterungen zu denken. Es gehören schon die Fälle hierher, wo der Erzähler oder Dramatiker seine Personen etwas behaupten oder beurteilen läßt. Wenn eine Person in einer Novelle oder einem Drama behauptet: Paul ist verreist, Marie ist gestorben, so will sie von dem Standpunkt der Dichtung aus ein auf Richtigkeit Anspruch erhebendes, angesichts der Logik standhaltendes Urteil ausgesprochen, also einen Erkenntnisakt vollzogen haben. Man sieht, welche ungeheure Masse von

Vorstellungsinhalten aus dem Umkreis der erzählenden und dramatischen Dichtungen unter den Gesichtspunkt, den ich hier ins Auge fasse, fällt.

Es ist klar: wo auch immer Personen in Erzählungen oder Dramen als Erkenntnisakte ausübend dargestellt werden, dort muß der Dichter, indem er diese Personen gestaltet, in seinem Schaffen auch diese Erkenntnisakte leisten. So treten also an gewissen Stellen des künstlerischen Schaffens Vorstellungsinhalte auf, die, so scheint es, den vollen Charakter von Erkenntnisakten, von logischen Verknüpfungen haben. Somit droht sich ein Widerspruch zu dem im Vorigen aufgestellten Satze zu ergeben, wonach das Verknüpfen der Gestaltungsakte gemäß dem Inhaltszusammenhang niemals ein auf Erkenntnis gerichtetes Verknüpfen ist. Ich greife etwa zu Schillers Wallenstein und schlage in Wallensteins Tod den vierten Aufzug des ersten Aktes auf, wo der Feldherr darüber grübelt, ob er die verhängnisschwere Tat vollbringen solle. Hier werden Gründe und Gegengründe von Wallenstein abgewogen, und so hat selbstverständlich Schiller bei seinem Schaffen diese Erwägungen, die er seinem Helden in den Mund legte, auch selbst angestellt.

Näher betrachtet indessen, löst sich dieser Widerspruch auf. Zweierlei gilt es ins Auge zu fassen. Erstlich ist zu bedenken, daß der Künstler die seinen Personen zugeschriebenen Erkenntnisakte ja nicht als seine Erkenntnisleistungen vollzieht. Von sich aus will der Dichter, indem er seine Personen gestaltet und ihnen Erkenntnisakte beilegt, keineswegs etwas erkennen. Die Erkenntnisakte gehören lediglich zum Inhalt der eingeschmolzenen Bedeutungsvorstellungen der betreffenden Gestalten in Erzählung oder Drama. Es liegt eine wesentlich andere Bewußtseinshaltung vor, je nachdem der Dichter einen Erkenntnisakt von sich aus vollzieht oder, wie dies hier der Fall ist, der Person, die er gestaltet, einen Erkenntnisakt zuschreibt, ihn in sie hineinprojiziert, ihn mit ihr verschmilzt. Der Dichter meint die Erkenntnisakte, die er seinen Personen zuerteilt, nicht als die seinigen. Dieser Umstand gibt diesen Erkenntnisakten einen wesentlich anderen psychologischen Charakter, als wenn der Dichter in seinem Namen Erkenntnisakte vollzieht. Als Schiller an jenem grübelnden Monologe Wallensteins dichtete, befand er sich nicht in derselben Bewußtseinsverfassung, wie wenn er seine philosophischen Abhandlungen schrieb. In diesem Fall war sein Bewußtsein auf das Erkennen hin gespannt; dort dagegen erging er sich in Gestaltungsakten, die

als solche nicht auf das Erkennen eingestellt waren, und zu deren hineinprojiziertem Inhalt unter anderm auch gewisse Erkenntnisakte gehörten. Zweitens aber ist nicht zu vergessen, daß dort, wo der Dichter als voller Dichter spricht, die den Personen zuerteilten Gedankenentwicklungen und Urteile nicht nackt und geradezu als Erkenntnisakte auftreten, sondern von den Personen mit Temperament, Affekt und Leidenschaft ausgesprochen werden. So tritt auch ihr begrifflicher Charakter nicht hervor; die Gedanken sind in Anschauungen, in Erlebnisse gekleidet. Was, in die Prosa des Denkens übersetzt, eine Erwägung, Erörterung, Auseinandersetzung, ein Beweisgang und dergleichen wäre, nimmt in dem Munde der dichterischen Person den Charakter einer Betrachtung, einer Aussprache, eines Bekenntnisses, vielleicht gar eines Ergusses an. Wenn also diejenigen Stellen in einer Dichtung, wo den Personen Erkenntnisakte zuerteilt werden, zu den dichterisch gelungenen gehören, dann steht auch vom Standpunkt der dichterischen Personen aus das Erkennen als Erkennen nur im Hintergrunde. Es liegt nur implicite ein Erkennen vor; das Erkennen ist zwar im Bewußtsein der dichterischen Personen als Tendenz vorhanden, hat sich aber nicht zu reinem Erkennen entwickelt, sondern ist mit Gefühlswallungen, Willenserregungen, Phantasieanschauungen der dichterischen Personen eine verwickelte Verbindung eingegangen. Wotan bei Wagner hat in langen Reden eine Menge von Dingen zu sagen, die, in Prosa übertragen, die Gestalt von Auseinandersetzungen annehmen würden. Wotan aber hält sich von dem Ton des Auseinandersetzens gänzlich fern; er bringt all die verwickelten Zusammenhänge in der Form leidenschaftlicher Erregungen und geheimnisvoller Gesichte vor. Die denkende Verknüpfung ist sozusagen nur die unterirdische Macht, die in den Gefühlsausbrüchen wirkt. Nur eingewickelt, nicht entwickelt ist die erkennende Bewußtseinshaltung vorhanden.

Dieser zweite Gesichtspunkt verstärkt sonach das schon durch den ersten Gesichtspunkt gewonnene Ergebnis. Die in die dichterischen Personen hineingearbeiteten Erkenntnisakte können um so weniger als aus einem auf Erkennen eingestellten Bewußtsein des Dichters entsprungen angesehen werden, als sie in den dichterisch günstig liegenden Fällen ja selbst nicht rein herausgearbeitete Erkenntnisakte sind, sondern nur in inniger Verbindung mit Gefühls-, Willens- und Phantasieerregungen auftreten.

10. Noch von mehreren anderen Seiten her legen sich Einwände gegen die

Behauptung nahe, daß die Verknüpfung der Gestaltungsakte nach dem Inhaltszusammenhang kein logisches Verknüpfen sei. Ich fasse zunächst einen Einwand ins Auge, dessen Beseitigung zugleich das Positive, das in dieser Verknüpfung gemäß dem Inhaltszusammenhange liegt, ganz besonders deutlich hervortreten lassen wird.

Wenn ein Dramatiker einen Charakter sich in einer Aufeinanderfolge von Reden und Willensakten entwickeln läßt, wenn ein Erzähler den Verlauf einer Begebenheit darstellt, so messen beide jeden folgenden Vorstellungsinhalt mit dem Maßstabe der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Das heißt: es wird bei jedem hinzugefügten Vorstellungsinhalt darauf geachtet, ob es sich nach den Beziehungen von Ursache und Wirkung, Bedingung und Bedingtem rechtfertigen lasse, daß er hier und jetzt eintritt. Der Erzähler wie der Dramatiker arbeiten also in den vorausgesetzten Fällen beständig mit dem Zusammenhang nach Ursache und Wirkung und mit verwandten Kategorien. Aber auch wenn ein Maler oder Zeichner an einem figurenreichen Bilde schafft, liegt die Abhängigkeit der Gestaltungsakte von dem Kausalitätsverhältnis am Tage: die eine Person wendet sich gegen die andere hin, weil diese ihr etwas zuflüstert; ein Jüngling zeigt Verwirrung in seinen Zügen, weil er von einer weiblichen Gestalt berückt ist; einige Krieger rücken zusammen, weil sie sich um ihren Führer scharen, um ihn gegen andere, die gleichfalls eine Gruppe gebildet haben, zu verteidigen. Die Art also, wie der bildende Künstler seine Personen gruppiert, hängt, in gewissem Grade wenigstens, von den kausalen Beziehungen ab, in denen sie zueinander stehen. Aber auch in anderer Hinsicht kann die Malerei herangezogen werden. Die Schatten, welche die Dinge werfen, müssen so dargestellt werden, daß sie in Übereinstimmung stehen mit dem Ort und der Art der Lichtquelle, die der Maler sichtbar macht oder annimmt. Die Art der Beleuchtung muß so sein, daß sie durch die Tageszeit, die der Maler darstellen will, gerechtfertigt wird. Den Gegenständen muß eine derartige verhältnismäßige Größe im Zusammenhang des Bildes gegeben werden, daß sie in der Entfernung der Gegenstände voneinander nach der Tiefe hin begründet erscheint. In allen diesen und ähnlichen Beziehungen reiht der Künstler seine Gestaltungsinhalte nach Maßgabe der Kausalität aneinander.

Ich sagte vorhin: Kausalität und verwandte Kategorien seien für die Aufeinanderfolge der Vorstellungsinhalte maßgebend. Zu den verwand-

ten Kategorien gehört das Verhältnis von Mittel und Zweck. Überall wo der Dichter Menschen in Bewegung setzt, richtet er sich in der Verknüpfung der entsprechenden Gestaltungsakte nach der Kategorie von Mittel und Zweck. Eine Person wollen und handeln lassen: dies bedeutet für den Dichter: die seelischen Inhalte dieser Person und die entsprechenden Gestaltungsakte in das Verhältnis von Mittel und Zweck setzen.

Nebenbei bemerkt: das künstlerische Schaffen ist noch in einer anderen und zwar schlechtweg allgemeinen Hinsicht von der Kategorie des Zweckes und Mittels beherrscht. In jedem Falle will der Künstler eine Absicht durchführen und setzt daher von vornherein sein ganzes Schaffen unter die Herrschaft der Kategorie von Mittel und Zweck. In dieser Hinsicht ist sonach das künstlerische Schaffen in seinem ganzen Umfang, nicht bloß also soweit es sich nach dem Inhaltszusammenhang richtet, von einer kategorialen Verknüpfung beherrscht.

Es scheint sonach auf Übertreibung zu beruhen, wenn behauptet wurde, daß die Gestaltungsakte, indem sie sich nach dem Inhaltszusammenhang richten, darum doch keine Denkakte, keine Erkenntnisakte, keine logischen Verknüpfungen seien. Die Gestaltungsakte werden, so sagt der Gegner, insofern sie sich gemäß dem Inhaltszusammenhang bestimmen, von der Beziehung der Kausalität und verwandten Beziehungen geleitet; ja, wie die letzte Erwägung zeigte, ist das künstlerische Schaffen auch über jene Grenze hinaus ein Verknüpfen nach Mittel und Zweck. Wie will man also in Abrede stellen, daß hier überall denkende Verknüpfungen vorliegen?

Auch hier gilt es genau zu unterscheiden. Dann wird aus den angeführten Tatsachen — und sie sind unbezweifelbar richtig — ein wesentlich anderer Schluß gezogen werden. Es ist zu unterscheiden zwischen den mit Bewußtsein auf Erkenntnis ausgehenden Denkakten und der latenten Wirkung früher ausgeübter Denkakte, zwischen der bewußten Anordnung der Vorstellungen gemäß den Kategorien und der Anwendung der zur Gewohnheit gewordenen Kategorien, zwischen der Bindung der Erkenntnisakte durch Kategorien und dem unwillkürlichen Walten der Kategorien in solchen Akten, die nicht Erkenntnis sind. Wenn ein Dramatiker sich ein Gespräch psychologisch-wahrscheinlich entwickeln läßt, oder wenn er etwa einen in einem Charakter liegenden gefährlichen Keim zu folgerichtiger Entfaltung bringt, so ist es keineswegs nötig, daß er zu solchem Zwecke sein Bewußtsein auf das Erkennen einstellt und nun dar-

über nachsinnt, welche Worte an einer bestimmten Stelle des Gesprächs den Bedingungen von Charakter und Lage am besten entsprechen würden, oder wie in der Entwicklung des gefährlichen Keimes den Forderungen des Psychologisch-Glaublichen am besten genügt würde. Dergleichen Erwägungen können ja natürlich vorkommen. Dann sind eben die Gestaltungsakte durch Hilfsakte abgelöst worden. Aber nötig ist dies durchaus nicht; sondern der Vorgang kann sich auch so abwickeln, daß die Gestaltungsakte sich wie von selbst, ohne daß ein besonderes Überlegen und Nachdenken darauf gerichtet wäre, nach den Geboten der psychologischen Wahrscheinlichkeit richten. Wir haben dann vorauszusetzen, daß der Dichter bei tausendfältigen vorangegangenen Gelegenheiten das Sprechen, Betragen, Handeln, Leiden anderer Menschen, also schließlich ihr Seelenleben und die Wechselwirkung des Seelenlebens mit der Außenwelt beobachtet und dabei die Reihenfolge der Erscheinungen nach Ursache und Wirkung, Bedingung und Bedingtem, Zweck und Mittel verknüpft hat. Wir haben weiter vorauszusetzen, daß der Dichter auch seine eigenen Innenvorgänge und ihre Wechselwirkung mit der Außenwelt unzählige Male beobachtet und kategorial verknüpft hat. Und vielleicht hat er sich auch mehr oder weniger mit Psychologie und Geschichte beschäftigt, also theoretisch den Verknüpfungen der seelischen Vorgänge untereinander und mit der Außenwelt besondere Erwägungen und Studien gewidmet. Aber auch daran ist zu denken, daß der Dichter die Vorgänge der äußeren Natur tausendfältig beobachtet und in Zusammenhang gebracht, vielleicht auch sich mehr oder weniger mit Naturwissenschaften beschäftigt hat. Ich will nun sagen: von allen diesen unzähligen vorausgegangenen erkennenden Verknüpfungen sind gleichsam Niederschläge im Unterbewußten zurückgeblieben. Nicht nur von den beobachteten Tatsachen, sondern auch von den kategorialen Verknüpfungen dieser sind in das unbewußte Seelenleben entsprechende Dispositionen eingegangen. Das unbewußte Seelenleben schließt einen überaus verwickelten Bestand von erworbenen Tendenzen zu bestimmten kategorialen Verknüpfungen in sich. Diese unbewußten Verknüpfungstendenzen bilden keine träge Masse, die wir mit uns herumschleppen, sondern sie arbeiten an den Leistungen unseres Bewußtseins beständig mit. Die im vorigen Abschnitt hervorgehobene einheitliche Teleologie des bewußten und unbewußten Seelenlebens begegnet uns hier wieder.

Worauf ich also hinaus will, ist dies: wenn ein Dramatiker oder Erzähler die Vorgänge, die er darstellt, sich gemäß der psychologischen und naturgesetzlichen Wahrscheinlichkeit abwickeln läßt, so kann dies ganz wohl so geschehen und geschieht tatsächlich überaus häufig so, daß sich die der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit entsprechende Gestaltung der Vorgänge lediglich auf Grund der beständigen Mitwirkung der aus den zahllosen früheren Erkenntnisakten des Dichters in sein unbewußtes Seelenleben übergegangenen Verknüpfungsdispositionen vollzieht. Der Dichter kann gar nicht anders als die dargestellten Vorgänge sich gemäß den die Wirklichkeit beherrschenden kausalen Beziehungen entwickeln lassen. Denn sein aus der Vergangenheit gezogener Erwerb an Verknüpfungstendenzen wirkt überall beim Gestalten mit, ist in den Gestaltungsakten wie eine leitende Macht gegenwärtig. Der Dichter bedarf keines gesonderten Überlegens und Nachdenkens, sondern es ist ihm gleichsam zur zweiten Natur geworden, die Vorgänge auf Grund der Erfahrungen über die Zusammenhänge der Wirklichkeit zu verknüpfen. Wir dürfen hier sonach von einem latenten Denken sprechen, das in den Gestaltungsakten mitwirkt. Mit nichten aber sind die Gestaltungsakte selbst Denk- oder Erkenntnisakte.

Was ich jetzt im Anschluß an die Schaffensweise des Erzählers und Dramatikers entwickelt habe, läßt sich ohne weiters verallgemeinern. Wo auch immer die künstlerischen Gestaltungsakte sich gemäß dem Inhaltszusammenhange (die vorhin angedeutete Verallgemeinerung hinsichtlich des Verhältnisses von Mittel und Zweck lasse ich beiseite) aneinander knüpfen, dort liegt die Möglichkeit vor, daß dies lediglich auf Grund der aus der Vergangenheit zurückgebliebenen kategorialen Verknüpfungsdispositionen, ohne besondere Akte des Erwägens, geschieht, und es ist keineswegs eine Seltenheit, sondern ein überaus gewöhnlicher Fall, daß sich dies so vollzieht. Will man sich die Beteiligung des latenten Denkens am Schaffen von Werken der bildenden Kunst verdeutlichen, so wird man sich am besten an figurenreiche Bilder zu halten haben. Man mag an eine Familien- oder Wirtshausszene, an einen Vorgang aus der biblischen oder weltlichen Geschichte denken: überall fließt in die Phantasie, indem sie die Gestalten gruppiert, an- und auseinanderrückt, durch Stellung und Bewegung zueinander in allerhand menschliche Beziehungen setzt, latentes Denken ein. Die Phantasie wird in ihrem Schaffen überall durch-

sättigt von den aus tausendfältigen Erfahrungen zu lebendigem Besitz des Künstlers gewordenen Verknüpfungen der Lebens- und Naturinhalte. Manche Ästhetiker freilich werden diese Behauptung als aus höchst unkünstlerischer Sinnesweise geflossen ansehen. Cornelius beispielsweise will, daß man, soweit wenigstens die bildende Kunst in Frage kommt, von allen gegenständlichen Beziehungen absehe oder doch (denn die Sache bleibt bei ihm unklar) sie stark in den Hintergrund treten lasse.[1] Für Cornelius geht das künstlerische Verhalten nahezu in das widerspruchslos und einheitlich durchgegliederte Sehen auf. Einem solchen Standpunkt, der weder die Bedeutungsvorstellung und das latente Denken, noch die Einfühlung und was damit zusammenhängt, für das künstlerische Verhalten entscheidend werden läßt, muß sich die Ästhetik der bildenden Kunst in beneidenswert einfacher Weise gestalten. Auch Schmarsow sieht es als gefährlich für den Maler an, wenn er den ursachlichen Zusammenhang der Handlung, die „Vorgangseinheit" für seine Werke als maßgebend betrachtet. Dies sei ein bedenklicher „Wettstreit mit der Nachbarin Poesie".[2]

V

DAS LATENTE BEZIEHEN IM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN

11. Die gewonnene Einsicht bedarf nach einer gewissen Richtung einer wesentlichen Erweiterung. Es war bisher immer nur von den kategorialen Verknüpfungen, das heißt: von den gemäß den denknotwendigen Abhängigkeitsverhältnissen sich vollziehenden Verknüpfungen die Rede; mit andern Worten: von dem Denken im eigentlichen Sinne. Jetzt dagegen lenken wir die Aufmerksamkeit auf die Beziehungsbegriffe und die nach ihnen sich richtenden Verknüpfungen, auf die im weitesten Sinn vergleichenden Bewußtseinsakte. Ich habe dabei die Begriffe der Ähnlichkeit und Verschiedenheit, der Gleichheit und Ungleichheit, der Übereinstimmung und des Gegensatzes, des Ganzen und der Teile und ähnliche Begriffe im Auge. Nach meiner Überzeugung liegt noch kein Denken im engen Sinne vor, wo ich von Erfahrungstatsachen Verhältnisse des Ähnlichen, Verschiedenen usw. aussage. Hier handelt es sich nur um das Feststellen unbezweifelbar vorliegender Beziehungen, nicht dagegen um den logischen Zwang, Abhängigkeit zwischen Erfah-

[1] HANS CORNELIUS, Elementargesetze der bildenden Kunst; 2. Aufl., Leipzig 1911; S. 49 und sonst.
[2] AUGUST SCHMARSOW, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten; Leipzig 1903; S. 129 f.

rungstatsachen annehmen zu müssen. Auch die vergleichenden Bewußtseinsakte darf man als Erkenntnisakte bezeichnen. Aber sie sind nicht auf Denken gegründet. Sie sind nicht in inhaltlicher Beziehung Denkakte, sondern sind dies nur in formaler Hinsicht, das heißt: nur hinsichtlich des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit. Ihr Inhalt ist lediglich aus der reinen Erfahrung geschöpft. Auch wenn ich zwei aus der Erfahrung nur erschlossene, vielleicht weit über die Erfahrung hinausliegende, lediglich hypothetische Begriffe miteinander vergleiche, so kommen sie, inwiefern ich sie miteinander vergleiche, ausschließlich als meine Bewußtseinsinhalte in Betracht, sind also erkenntnistheoretisch für mich nichts als reine Erfahrung, geradeso wie die Empfindung Rot oder Warm. Die Erkenntnisakte, von denen bisher die Rede gewesen ist, waren im Gegensatze hierzu Denkakte im strengen Sinn, Denkakte auch in inhaltlicher Hinsicht. Ihr Inhalt war nicht aus der reinen Erfahrung geschöpft, sondern auf Grundlage des Bewußtseins der Denknotwendigkeit gewonnen.

Indessen ist es hier nicht nötig, diese meine Auffassung von dem Unterschied zwischen den denknotwendigen, kategorialen und den nur auf Beziehungsbegriffen beruhenden, vergleichenden Verknüpfungen weiter zu verfolgen und zu begründen. Auch wenn man das Verhältnis beider Verknüpfungsweisen anders auffaßt, braucht das im folgenden Auszuführende darum nicht irgendwie ins Wanken zu geraten. Mag diese oder jene Auffassung gelten: die folgenden Darlegungen über das Verhältnis des künstlerischen Schaffens zu den vergleichenden (oder ich könnte auch sagen: beziehenden) Verknüpfungen bleibt davon unberührt.

Worauf ich hinaus will, ist dies, daß das künstlerische Schaffen voll ist von latentem vergleichenden oder beziehenden Verknüpfen, daß nicht jede inhaltliche Bestimmtheit im künstlerischen Schaffen, die auf einen ausdrücklichen Vergleichungsakt zurückgeführt werden kann, darum auch schon aus einem solchen wirklich hervorgegangen ist. Ähnlich wie beim Erkennen im strengen Sinne kommt es auch hier auf die durch vorausgegangene Erfahrung erworbenen unbewußten Dispositionen und deren zweckmäßige Mitwirkung an. Freilich verhält es sich hier auch in mancher Hinsicht, wie wir sehen werden, anders als bei dem denknotwendigen Verknüpfen.

Ich gehe wiederum von Beispielen aus. Ein Erzähler will etwa den Salon einer vornehmen Dame der Rokokozeit, sowie Kleidung und Schmuck

dieser Dame schildern. Wenn der Dichter von der Einrichtung eines Rokokozimmers und von Kleidung und Schmuck einer Rokokodame eine zutreffende Beschreibung, und sei diese auch nur in wenigen andeutenden Zügen gehalten, geben will, so muß er genaue Kenntnisse von dem Stil jener Zeit besitzen und muß darauf achten, daß die von ihm beschriebenen Zimmerausstattungs-, Kleidungsstücke und dergleichen ein mit dem Stil jener Jahre übereinstimmendes Aussehen haben. Sonach müsse — so könnte man schließen — der Erzähler mehr oder weniger häufig Vergleichungsakte vollziehen; er müsse auf die sich ihm aus seiner Kenntnis von Kunst und Kunstgewerbe der Rokokozeit reproduzierenden Vorstellungsinhalte blicken und seinen Phantasiegebilden eine ähnliche Beschaffenheit geben. Es würden, wenn dieser Schluß recht hätte, die Gestaltungsakte an mehr oder weniger zahlreichen Stellen durch vergleichende Hilfsakte unterbrochen sein.

Wie in dem früheren Fall, so ist auch hier zu urteilen, daß dieser Schluß keineswegs zwingend ist. Ausdrückliche Vergleichungsakte sind nicht vonnöten, wenn die Übereinstimmung der beschriebenen Zimmereinrichtungen, Gewänder und Schmucksachen mit dem Stil des Rokoko als Erfolg erzielt werden soll. Dieser Erfolg kann auch schon dadurch zustande kommen, daß die Kenntnisse vom Stil des Rokoko dem Dichter derart zu sicherem, geläufigem, selbstverständlichem Besitz geworden sind, daß die entsprechenden unbewußten Vorstellungsdispositionen, auch ohne das Aufbieten besonderer Vergleichungsakte, in die Phantasiegestaltung einfließen, an ihr zweckmäßig mitwirken und so die Übereinstimmung des Beschriebenen mit dem Rokokostil zur Folge haben. Wenn man will, kann man diesen Vorgang als latentes Beziehen oder Vergleichen bezeichnen.

Ein anderes Beispiel. Ein Dichter hat schon mehrere Male von der Vorgeschichte einer Person gesprochen. Jetzt soll wieder ein Stück Vorgeschichte aufgerollt werden. Dabei muß der Dichter das früher aus der Vorgeschichte Erzählte gegenwärtig haben, damit nicht dasselbe nochmals berichtet werde, ebenso damit das neue Stück Vorgeschichte nicht in Gegensatz zu dem früher Erzählten stehe. Aber auch abgesehen von der Vorgeschichte: bei jedem neuen Charakterzug, den der Dichter einer Person gibt, bei jeder neuen Äußerung, in der er ihr Wesen sich offenbaren läßt, muß er darauf bedacht sein, daß Ähnlichkeit und Übereinstim-

mung mit dem Gesamtbilde herrsche, das sich bis dahin in der Dichtung ergeben hat. Wiederum ist zu sagen: hierzu sind nicht ausdrückliche Vergleichungsakte notwendig gefordert; sondern das unwillkürliche Einfließen und latente Mitwirken der entsprechenden Vorstellungsdispositionen leistet dasselbe. Nicht einmal dies ist nötig, daß dem Dichter die unbewußten Vorstellungsdispositionen überhaupt zum Bewußtsein kommen. Der Dichter kann sich bei dem neuen Charakterzuge an die früheren Züge, bei dem neuen Stück Vorgeschichte an die früheren Teile, bei der Schilderung des Rokokozimmers an die Eigentümlichkeiten des Rokokostils erinnern. Solche Erinnerung kann eintreten, auch wo ausdrückliche Vergleichungsakte nicht vorkommen. Aber notwendig ist es keineswegs. Die entsprechenden Vorstellungsakte können auch als unbewußt bleibende Dispositionen mitwirken.

Ich ziehe jetzt die bildende Kunst heran. Auch hier ist das Beziehen nach Ähnlichkeit und Verschiedenheit reichlich anzutreffen. Und zwar habe ich, was ausdrücklich zu beachten ist, dabei lediglich das Gestalten nach Inhaltszusammenhang im Auge. Die entscheidende Rolle, die das Beziehen nach Ähnlichkeit und Verschiedenheit in dem Gestalten nach Anschauungszusammenhang spielt, wird erst weiterhin zur Sprache kommen. Es bleibt also hier völlig außer Betracht, daß die räumliche Ausgestaltung als solche und das Nebeneinander der Farben Übereinstimmung in der Verschiedenheit und Verschiedenheit in der Übereinstimmung zeigen sollen. Denn dies gehört in den Bereich des Gestaltens nach Anschauungszusammenhang.

Der Maler will etwa eine bewegte Gruppe von Zuschauern eines Ereignisses darstellen. Zu diesem Zweck ist er naturgemäß darauf bedacht, in den Ausdruck der Affekte Mannigfaltigkeit, Gegensätzlichkeit hineinzubringen und doch auch wieder Ähnlichkeit hindurchgehen zu lassen; denn es ist doch das gleiche Ereignis, dem alle Affekte gelten. Die Gestaltung der Zuschauer — etwa auf dem Anatomiebilde Rembrandts oder in Tizians Assunta — vollzieht sich also mit Hilfe des Beziehens nach Ähnlichkeit und Verschiedenheit. Ein Bildhauer — um ein anderes Beispiel zu wählen — will eine Gruppe von zwei Personen schaffen — etwa Mutter und Kind oder zwei Liebende. Die beiden Personen stellen ein Ganzes dar, sie gehören zusammen. Der Künstler wird daher den seelischen Ausdruck in beiden einerseits verschieden, vielleicht entgegenge-

setzt gestalten, aber anderseits doch eine gewisse Übereinstimmung durch den Unterschied und Gegensatz hindurchscheinen lassen. Diese beiden Beispiele vertreten, wie man sieht, eine ungeheure Fülle von Fällen.

Und auch hier wieder ist zu urteilen, daß das Beziehen nach Ähnlichkeit nicht notwendig in der Weise ausdrücklicher Akte des Vergleichens vor sich gehen muß. Es kann auch so sein, daß in den Akten des Gestaltens selbst das Beziehen als eine eingeschmolzene Funktion vorkommt. Auf Grund der Erfahrung und Übung des Künstlers macht es sich von selbst so, daß er in seiner Phantasie die Köpfe, die Bewegungen so erschaut, daß sie in ihrem Ausdruck sowohl auseinandergehen wie auch übereinstimmen. Soweit selbständige Vergleichungsakte vorkommen, ist der Gestaltungsvorgang durch Hilfsakte unterbrochen.

In den Beispielen, die ich gebracht habe, ist weder der Fall der beabsichtigten Porträtähnlichkeit, noch auch die Benutzung eines Modells berücksichtigt. Es leuchtet ein, daß für das Porträtieren und Modellbenutzen der Gesichtspunkt der Ähnlichkeit unausgesetzt die Gestaltungsakte leitet. Und ebenso leuchtet ein, daß hier das Beziehen vorherrschend in der Form ausdrücklichen Vergleichens vorkommt. Mit andern Worten: in diesen beiden Fällen mischen sich in die Gestaltungsakte überall vergleichende Hilfsakte ein.

Eine andere psychologische Frage lasse ich gänzlich bei Seite: die Frage nach dem Verhältnis des Wahrnehmens zu Beziehen und Bezogenheit. Jedes Ding steht, indem wir es wahrnehmen, als etwas in sich Bezogenes vor uns. Meistens sind wir uns einer Tätigkeit des Beziehens überhaupt nicht bewußt, weder einer abgesonderten, noch einer eingeschmolzenen: mit einem Schlage wird das Ding als ein in sich bezogenes wahrgenommen. Es darf daher in solchem Falle nicht gesagt werden: das Wahrnehmen sei zugleich ein Beziehen. Damit wäre etwas ins Wahrnehmen hineingetragen, was nicht in ihm liegt. Nur soviel darf behauptet werden: das Wahrnehmen eines Dinges sei zugleich Wahrnehmen von Bezogenheit. Und das Gleiche gilt von dem Phantasiewahrnehmen. Eine in der Phantasie gesehene Gestalt steht mir gleichfalls als in sich bezogen vor dem Bewußtsein.

Diese angedeuteten Verhältnisse kommen nun, wie sich von selbst versteht, nicht nur bei dem gewöhnlichen sinnlichen und phantasiemäßigen Wahrnehmen, sondern auch im künstlerischen Verhalten vor. Der Maler

etwa, der an seinem Bilde arbeitet, sieht beständig das werdende Kunstwerk vor sich; so ist sein Sehen natürlich auch zugleich Sehen von Bezogenheit, und dazu kann sich auch, damit das Gesehene deutlicher zu Bewußtsein gebracht werde, bewußtes Beziehen gesellen. Und von jeder Phantasiegestalt, die vom Künstler vorgestellt wird, gilt das Gleiche.

Mit dieser Erinnerung mag genug geschehen sein. Es würde mich zu weit führen, wenn ich das vom Künstler ausgeübte sinnliche und phantasiemäßige Wahrnehmen auch nach solchen Seiten einer genauen psychologischen Betrachtung unterwerfen wollte, die ihm mit dem gewöhnlichen sinnlichen und phantasiemäßigen Wahrnehmen gemeinsam sind.

VI

DAS LATENTE DENKEN UND DIE HILFSAKTE

12. Ich wende mich von dem latenten Beziehen wiederum zum latenten Denken. Noch von anderen Seiten her werden die Gestaltungsakte von latentem Denken durchzogen. Und zwar handelt es sich im Folgenden um ein latentes Denken, das nicht nur den durch den Inhaltszusammenhang bestimmten, sondern auch den sich nach dem Anschauungszusammenhang richtenden Gestaltungsakten innewohnt. Ich ziehe jetzt also die dem Anschauungszusammenhang folgenden Gestaltungsakte in den Kreis der Untersuchung, noch ehe diese zweite Art der Gestaltungsakte in dem Eigentümlichen ihrer Verknüpfungsweise genauer betrachtet worden ist. Dies soll erst darnach geschehen.

Ich habe das Sichrichten der gestaltenden Akte nach den Bedingungen des Materials und nach den Erfordernissen der Technik im Auge. Nicht jeder Inhalt stimmt zu jedem Material: tragische Erhabenheit paßt nicht zum Porzellan, groteske Karikatur nicht zur Ölmalerei; der Marmor vermag nicht jeder Stimmung gleich gut zur Verkörperung zu dienen; die Sprache ist nicht tauglich, eine Landschaft oder eine Menschengestalt so erschöpfend zur Anschauung zu bringen, wie dies die Malerei mühelos vermag. Und noch weit mehr ins Feine und Feinste verzweigt ist die Abhängigkeit der Formgebung von dem Material. In der Radierung ist die stimmungssymbolische Sprache der Gestalten eine wesentlich andere als im Holzschnitt oder in der Ölmalerei; der Bronzeguß führt, abgesehen von allem Inhalt, einen anderen Gefühlsausdruck mit sich als der Marmor oder die holzgeschnitzte Figur; der Holzbau führt

andere Gefühlswerte mit sich als der Stein- oder Ziegelbau. Mit anderen Worten: auch insofern sich die Gestaltungsakte nach dem stimmungssymbolischen Anschauungszusammenhang richten, nehmen sie in tiefeingreifender Weise Rücksicht auf die Art des Materials.

Und hiermit hängt aufs engste zusammen das Sichrichten der Gestaltungsakte nach den Erfordernissen der Technik. Unter Technik verstehe ich hierbei den Inbegriff alles dessen, was für das Können der Bearbeitung eines Materials nötig ist. Die Abhängigkeit der Gestaltungsakte des Künstlers von diesem seinen Können liegt so auf der Hand, daß sie kaum der Erläuterung bedarf. Dem Dichter kann ein Zweifel kommen, ob ein bestimmter Inhalt nicht schon hinsichtlich der Bewältigung der Sprache zu verwickelter Art sei, als daß er ihn sprachlich zu verkörpern vermöchte. Es kann ihm aber auch die Frage aufsteigen, ob die Formgebung, die er beabsichtigt, nicht schon im Hinblick auf sein sprachliches Können zu schwierig sei, und ob sein sprachliches Können ihn nicht lieber zu einer anderen Formgebung greifen lassen solle. Die bestimmte Art von Technik, die sich ein impressionistischer Maler angeeignet hat, treibt ihn zu einem bestimmten Umkreis passender Inhalte hin und läßt ihn auch das Zusammenstimmen der Formen nach Maßgabe seiner Technik beurteilen. Nebenbei bemerkt: man nimmt „Technik" auch oft in einem weiteren Sinne und versteht die Regeln der künstlerischen Durchführung, der „Komposition", darunter.

Worauf ich hinaus will, das ist die Beantwortung der Frage, wie man sich das Rücksichtnehmen der Gestaltungsakte auf Material und Technik psychologisch vorzustellen habe. Die Antwort lautet ähnlich wie in den früheren Fällen. Zweifellos findet unzählige Male dieses Rücksichtnehmen in Form von besonderen Erwägungen statt. Das Gestalten stockt, und der Künstler legt sich die Frage vor, wie hier gegenüber Material oder Technik Stellung zu nehmen, welche Wahl zu treffen sei. Aber ebenso geschieht es unzählige Male, daß die Anpassung der Gestaltungsakte an Material und technisches Können sich von selbst vollzieht. Das heißt: der Künstler hat bei verschiedenen früheren Gelegenheiten Überlegungen hierüber angestellt; davon sind unbewußte Dispositionen zurückgeblieben, und diese gehen nun als lebendig mitwirkende Tendenzen in die Gestaltungsarbeit der künstlerischen Phantasie ein. So wären wir also wieder auf das latente Denken gestoßen.

Und noch eins kommt in Betracht. Wenn wir auf die Gebrauchskünste — Baukunst und Kunstgewerbe — achten, so ist einleuchtend, daß auf diesen beiden Gebieten sich die Gestaltungsakte wesentlich auch nach dem Gebrauchszwecke richten. Tisch und Schrank, Krug und Lampe, Landhaus und Kirche enthalten in sich einen bestimmten praktischen Zweck, dem sie dienen wollen; in diesem Zweck liegt der ganze Sinn dieser Gegenstände. So verschiedenartig auch die Stile sein mögen, in denen sich die Gestaltung vollzieht: der Zweck der Gegenstände ist dabei doch von entscheidender Bedeutung. Auf dem Gebiete jener beiden Künste gehört der Gebrauchszweck wesentlich mit zu dem künstlerisch auszugestaltenden Inhalt, er ist eine von dem Gegenstand unabtrennbare Seite. Er ist nicht etwa ein prosaisches Nebenbei, ein bloß praktisches Anhängsel; sondern so wahr der Gegenstand erst durch Erfüllung seines Gebrauchszweckes dieser Gegenstand ist, so wahr fällt die Anpassung an den Gebrauchszweck auch in das künstlerische Tun hinein.[1] Und da liegen nun offenbar wieder die beiden Möglichkeiten vor: entweder werden besondere Überlegungen über den Gebrauchszweck und die Art, wie er zu berücksichtigen und zum Ausdruck zu bringen sei, angestellt; oder in und mit den Gestaltungsakten wird, ohne solche erwägende Hilfsakte, wie selbstverständlich das Zweckentsprechende verwirklicht. In diesem zweiten Falle haben wir folgenden Sachverhalt anzunehmen: bei unzähligen Gelegenheiten wurden vom Künstler Beobachtungen und Überlegungen hinsichtlich des Zusammenhanges von Gebrauchszweck und Formgebung angestellt; hieraus haben sich unbewußte Dispositionen zu gewissen Verknüpfungsweisen ergeben, und diese Verknüpfungstendenzen fließen nun in die Gestaltungsweise ein. Diese Verknüpfungstendenzen können höchst verschiedener Natur sein. Die Auseinandersetzungen zwischen der Partei des reinen Zweckstils in Baukunst und Kunstgewerbe und den Anhängern der Zierform werfen ein grelles Licht auf die Gegensätze, die in der Auffassung des Zusammenhanges von Gebrauchszweck und Formgebung möglich sind. Mag es sich nun aber um einen Anhänger des reinen Zweckstiles oder um einen Verteidiger der Zierformen handeln: bei beiden liegt die Möglichkeit vor, daß sie bei

[1] Die entgegengesetzte Ansicht vertritt Hans Cornelius (Elementargesetze der bildenden Kunst; 2. Aufl.; Leipzig 1911; S. 2). Die Anpassung an Gebrauchszweck und Material ist nach seiner Auffassung ein praktischer Gesichtspunkt, der außerhalb des künstlerischen Gestaltens fällt.

ihrem Schaffen keiner Erwägungen bedürfen. Es ist möglich, daß der eine wie der andere, nachdem er sich seine Auffassung vom Verhältnis zwischen Gebrauchszweck und Formgebung, vielleicht sogar in begrifflich-theoretischer Begründung, zurechtgelegt hat, diese seine Auffassung derart seinem ganzen künstlerischen Ich einverleibte, daß er nun gar nicht anders kann als diesen ihm zur Gewohnheit gewordenen Verknüpfungstendenzen gemäß gestalten.

Hier handelt es sich augenscheinlich um das kategoriale Verhältnis von Mittel und Zweck. Immer liegt die Frage vor: ist eine bestimmte Formgebung das geeignete Mittel für diesen oder jenen Gebrauchszweck? Auch in den beiden vorausgegangenen Fällen — wo es sich um die Abhängigkeit der Gestaltungsakte von Material und Technik handelte — läßt sich diese Abhängigkeit auf das kategoriale Verhältnis von Mittel und Zweck zurückführen. Das Material des Marmors ist der Zweck, nach dem sich Inhalt wie Formgebung richten muß. Der Künstler kann sich aber auch die umgekehrte Stellung geben: das Material hat sich nach dem Inhalt und seiner beabsichtigten Formgebung zu richten und ist dementsprechend zu wählen. Und ebenso verhält es sich hinsichtlich der Technik. Oft wird der Künstler sagen: der Inhalt und seine Formgebung ist der Zweck, dem sich meine Technik anzupassen hat. Er kann aber auch die Stellung zu der Eigenart seines technischen Könnens haben, daß er sich sagt: die Eigentümlichkeit meines technischen Könnens will ich zur Geltung bringen; ihr entsprechend muß ich Gegenstand und Formgebung wählen.

Die latente kategoriale Verknüpfung nach Material und Technik kommt, so habe ich schon hervorgehoben, nicht bloß insoweit vor, als sich die Gestaltungsakte nach dem Inhaltszusammenhang richten, sondern sie gilt auch von der dem Anschauungszusammenhang folgenden Verknüpfung der Gestaltungsakte; sie ist also auch auf dem Gebiet der undinglichen Künste anzutreffen. Was aber die kategoriale Verknüpfung nach dem Gebrauchszweck betrifft, so kommt sie überhaupt nur dort vor, wo allein der Anschauungszusammenhang die Aufeinanderfolge der Gestaltungsakte bestimmt; und auch hier nur auf einem Teil des Gebietes. Denn von Gebrauchszweck kann nur in Baukunst und Kunstgewerbe die Rede sein.

13. Wir sehen, von welch durchgreifender Bedeutung für das künstle-

rische Schaffen das latente Denken und das latente Beziehen ist. Das Verknüpfen der Gestaltungsakte gemäß dem Inhaltszusammenhang ist durchweg von latent wirkenden Kategorien bestimmt und zugleich voll von latentem Beziehen. Aber auch das Verknüpfen der Gestaltungsakte nach Anschauungszusammenhang ist, soweit Material, Technik und Gebrauchszweck in Frage kommen, von latent wirkenden Kategorien durchflochten. Und was das latent wirkende Beziehen betrifft, so werden wir noch sehen, wie das Verknüpfen nach Anschauungszusammenhang so recht den Schauplatz dafür bildet.

Im Zusammenhange mit dem latenten Denken und Beziehen aber hat sich uns zugleich die ungeheure Wichtigkeit der künstlerischen Hilfsakte herausgestellt. Mehr oder weniger häufig, in längeren oder kürzeren Reihen, schieben sich zwischen die Gestaltungsakte Zweifel, Fragen, Überlegungen, Prüfungen ein. Das Bewußtsein des Künstlers gibt sich für eine Weile die Haltung des Erkennens, um mit Hilfe von Erwägungen das stockende, unsicher gewordene Schaffen wieder in die rechte Bahn zu lenken. Diese Erwägungen gelten, so sahen wir, nicht nur dem Inhalts-, sondern auch dem Anschauungszusammenhang. Doch wird dieser Zusammenhang der zweiten Art erst weiterhin in seiner vollen Bedeutung hervortreten. Dazu kommen dann noch Hilfsakte des bewußten Beziehens und Vergleichens.

Das Dazwischentreten solcher erwägenden und vergleichenden Hilfsakte ist nicht etwa nur bei Künstlern geringeren Ranges zu finden. Auch der geniale Künstler gerät bei seinem Schaffen an Stellen, wo er sich unsicher fühlt, wo sich ihm mehrere Möglichkeiten darbieten, die es zu überlegen gilt, wo Schwierigkeiten entstehen, zu deren Überwindung das Überdenken der geeigneten Mittel nötig ist, wo vergleichende, prüfende Rückblicke angestellt werden müssen. Besonders wenn es sich um die Durchführung eines Kunstwerkes, um seine Ausgestaltung in der Phantasie und dann um die Bearbeitung des sinnlichen Materials handelt, werden die erwägenden Hilfsakte von größter Bedeutung. Freilich können diese Akte des Erwägens und Vergleichens unter Umständen ein Hemmnis für das Schaffen werden. Aber notwendig ist dies keineswegs. Voraussetzung ist natürlich, daß die Schaukraft und der Gestaltungstrieb der Phantasie und der ganze Gefühlsuntergrund des Phantasielebens kräftig entwickelt seien, und daß das Unbewußte mit seinen Dispositionen und

Tendenzen sich den bewußten Absichten der Phantasie bereitwillig und ausgiebig zur Verfügung stelle. Dann wird es sich von selbst so machen, daß die Erwägungs- und Vergleichungsakte zur rechten Zeit den Gestaltungsakten weichen. Sind allerdings Phantasie, Gefühl, Gestaltungstrieb, kurz die künstlerischen Erfordernisse nur in mäßigem Grade entwickelt, dann führt die Nötigung des Künstlers, sich durch Erwägungen Rat und Hilfe zu schaffen, eine nicht unbedeutende Gefahr für sein Gestalten mit sich. Das Hin- und Herüberlegen kann derart überhand nehmen, daß das Gestalten überhaupt nicht mehr in frischen Zug kommt und so das in Angriff genommene Kunstwerk unvollendet bleibt oder aber, falls es doch zu Ende geführt wird, die Spuren der Mühsal und des Nichtgewachsenseins deutlich an sich trägt. So dürfen wir also sagen: die Erwägungs- und Vergleichungsakte sind für jedes künstlerische Schaffen unentbehrliche Hilfsakte; doch können sie für künstlerische Begabungen mäßigeren Grades eine nicht geringe Gefahr bedeuten.

Ich sprach bisher immer nur von Erwägungen, die sich in den künstlerischen Schaffensvorgang hineinschieben. Natürlich können solche Erwägungen auch gänzlich abgelöst von dem Schaffen des Künstlers, in Zeiten der Erholung, in Zeiten, wo sich der Künstler anderen Interessen widmet, gepflogen werden. Diese Erwägungen können dann auch in der Form zusammenhängender Studien auftreten. Man darf derartige, von dem künstlerischen Schaffensvorgang losgelöst auftretende Erwägungen als Hilfsakte im weiteren Sinne bezeichnen. Sie verdienen den Namen Hilfsakte; denn auch ihr Ertrag geht in das künstlerische Schaffen, wenn es wiederum aufgenommen wird, als bestimmende Tendenz ein. Man denke nur an die Klärungen, Läuterungen, überhaupt Förderungen, die für Schillers späteres Schaffen aus seinen zusammenhängenden ästhetischen Studien erwuchsen.

Das Verhältnis dieser als Hilfsakte sich einschiebenden Erwägungen zum wissenschaftlichen Denken ist nun sehr verschiedener Art. Bald hält sich die Erwägung gänzlich an den vorliegenden besonderen Fall; bald zieht sie allgemeinere Gesichtspunkte heran und wird so begrifflicherer Natur. Sie erreicht den höchsten Grad von Begrifflichkeit, wenn sich der Künstler die ästhetischen Normen des jeweiligen Kunstzweiges oder gar die allgemeinsten ästhetischen Normen vergegenwärtigt und sie zum Maßstabe seiner Erwägungen macht. In diesem Fall herrscht im Künstler, soweit

die Hilfsakte in Betracht kommen, volles Bewußtsein über die ästhetischen Regeln und Gesetze. Ich sage: soweit die Hilfsakte in Betracht kommen. Denn sobald das Bewußtsein von den ästhetischen Normen in die Gestaltungsakte selbst hinübergriffe, so würde dies bedeuten, daß das Gestalten sich nach dem Wissen von den ästhetischen Normen richtet, also sich mit Bewußtsein von einem Erkenntnisakt abhängig macht. Das Gestalten würde dann die Anwendung allgemeiner Erkenntnisse auf den jeweilig vorliegenden besonderen Fall in sich schließen, also selbst zum Teil die Weise des Erkennens annehmen. Weil jene allgemeine Norm gilt, darum muß dieser bestimmte Gestaltungsakt so und so beschaffen sein. Diese nach Grund und Folge vor sich gehende Erkenntnisverknüpfung würde dann zu einem Bestandstücke des Gestaltungsaktes selbst. Damit wäre das künstlerische Gestalten auf das schlimmste gefährdet, es wäre in seinem Nerv getroffen.

So sehr sich die künstlerischen Hilfsakte in denkenden Verknüpfungen ergehen dürfen: das Eindringen von denkender Bewußtseinshaltung in die Gestaltungsakte selbst ist im höchsten Grade gefährlich. Ich will nicht sagen, daß durch ein in die Gestaltungsakte selbst eindringendes Erwägen und Zurechtlegen geradezu jedes künstlerische Schaffen unmöglich gemacht würde. Vielleicht weiß der Künstler durch sein hervorragendes Geschick, durch seine erworbene Virtuosität die aus jener rationalen Durchsetzung der Gestaltungsakte hervorgehenden Nachteile zu überdecken. Vielleicht auch arbeitet er auf dem Wege der Reflexion so lange an seinen Gebilden herum, bis sie seinem Bedürfnisse nach Rundung, Fülle, Lebendigkeit derart entsprechen, daß die peinliche Anstrengung der Reflexion kaum mehr bemerklich ist. Oder vielleicht bildet die Reife seines Geschmackes, die feine Schulung seines künstlerischen Gefühls ein in gewissem Grade wirksames Gegengewicht gegen die störende Mitbeteiligung der Reflexion an den Gestaltungsakten. Aber dies alles ist keine Widerlegung, vielmehr nur eine Bestätigung des Satzes, daß das Eindringen von Nachdenken in die gestaltenden Akte selber eine schwere Gefahr für das künstlerische Schaffen bedeutet. Wie soll sich die Phantasie mit dem Gefühl der Freiheit und Selbstherrlichkeit, mit dem Gefühl des Leichten und Mühelosen (ich erinnere an die Darlegungen des vierten Kapitels) betätigen, wenn die suchende, zweifelnde, grübelnde Reflexion die gestaltenden Akte selber durchsetzt? Und ebenso bildet das,

wie wir sahen, ungerufene und wie selbstverständliche Zusammenarbeiten der unbewußten Dispositionen mit der bewußten Phantasietätigkeit das völlige Gegenteil zu der pressenden, herausquälenden Arbeit der Reflexion. Jene Mitarbeit des Unbewußten äußert sich als Sicherheit, Frische und Naivetät des künstlerischen Schaffens. Dies alles wird durch das Sicheinmischen der Reflexion in die gestaltende Tätigkeit selbst aufs empfindlichste bedroht.

Die Gefahr, die in der Reflexion für das künstlerische Schaffen liegt, ist unzählige Male hervorgehoben worden. Aber mit dem allgemeinen und unbestimmten, wenn auch noch so affektvollen Aussprechen dieser Gefahr ist nicht viel getan.[1] Es gilt, das Gefährliche der Einmischung der Reflexion zu umgrenzen und auf das richtige Maß zurückzuführen. Und dies ist nur möglich, wenn der Grundunterschied von Gestaltungs- und Hilfsakten eingeführt ist. In der Form von Hilfsakten darf sich die Reflexion in weitem Umfange tummeln. Selbst die vortrefflichsten Künstler können ihrer nicht entbehren, und am allerwenigsten bei tief und verwickelt angelegten Werken. Es kommt nur darauf an, daß die reflektierenden Hilfsakte zu rechter Zeit ihren Zweck erreichen und so zu rechter Zeit abbrechen und die Gestaltungsakte zu rechter Zeit frisch und entschieden wieder einsetzen. Und das ist eben ein Kennzeichen des schaffenskräftigen Künstlers, daß sich bei ihm in jedem Falle zwanglos und wie von selbst das verwirklicht, was in den Worten „zu rechter Zeit" liegt. In den gestaltenden Akten selbst dagegen darf nur das latente Denken eine Stelle finden, wofern nicht das künstlerische Schaffen in seiner Wurzel angegriffen werden soll.

14. Hier ist der Ort, um auf die Sonderstellung einen Blick zu werfen, die den Gedankendichtungen, überhaupt den Gedankenkunstwerken zukommt. Raffaels Schule von Athen und Disputa, Klingers Beethoven und Christus im Olymp dürfen als Gedankenkunstwerke gelten. Doch kommt das Eigentümliche der Gedankenkunstwerke nur innerhalb der Dichtkunst zu deutlicher und voller Entwicklung. Ich darf mich daher

[1] Gabriel Séailles beispielsweise schildert die Gefahr der Reflexion für das künstlerische Gestalten mit eindrucksvoller Beredtsamkeit (Essai sur le génie dans l'art; Paris 1897; S. 162 ff.). Aber von den feineren Problemen, die sich an das Verhältnis des künstlerischen Schaffens zum Denken knüpfen, kommt ihm keines in den Sinn. Schon Plato sagt im Phädrus (245a): wer ohne den Wahnsinn der Musen sich in den Vorhallen der Dichtkunst einfinde, meinend, er könne durch Kunst allein ein Dichter werden, bleibe ein Ungeweihter; die Dichtung, die aus Überlegung stamme, werde von der durch Wahnsinn eingegebenen verdunkelt.

in der folgenden kurzen Betrachtung auf die Gedankendichtungen beschränken.

Ich fasse dabei nur solche Dichtungen ins Auge, in denen der Dichter seine von ihm selbst gehegten und gebilligten Gedanken ausspricht, nicht also solche, in denen er irgendeiner von ihm dargestellten Person von deren Standpunkt aus Gedanken in den Mund legt. Für diesen zweiten Fall gilt der unter Nummer 8 erörterte Gesichtspunkt. Ich ziehe daher vor allem die lyrische Gedankendichtung heran. Dramatische und epische Gedankendichtungen kommen nur insoweit in Betracht, als die den Personen zugeschriebenen Gedanken unzweifelhaft zu der eigenen Gedankenwelt des Dichters gehören.

Wenn man sich Schillers Gedichte „Das Ideal und das Leben" oder „Die Künstler", Goethes Gedichte unter dem Gesamttitel „Gott und Welt" vergegenwärtigt, so leuchtet ein, daß diese Dichtungen nur entstehen konnten, nachdem die in den Gedichten berührten Fragen vom Dichter mannigfach durchdacht worden waren. Schiller wie Goethe mußten ihre Erkenntnisbetätigung oft und mit Anspannung auf Philosophie eingestellt haben, bevor solche Dichtungen wie die vorhin genannten hervorgehen konnten. In den Stunden des Schaffens lagen die erforderlichen Gedankengänge als Erkenntniserwerb vor. Die erarbeiteten Gedanken waren den beiden Dichtern sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen, sie waren zu ihrem geistigen Besitztum geworden. Als Schiller an dem „Spaziergang", Goethe an den „Geheimnissen" dichtete, befand sich ihr Denken hinsichtlich des in den Gedichten zum Ausdruck zu bringenden Gedankengehaltes sicherlich nicht mehr in der Bewegung des Suchens, Überlegens, Erarbeitens; sondern die Lebens-, Kultur- und Weltauffassung war, soweit sie in den Gedichten zum Ausdruck kommen sollte, für sie ein Errungenes, ein der Persönlichkeit Einverleibtes.

Es liegt also bei Gedankendichtungen die Sache so: der darzustellende Gedankengehalt beruht auf Erkenntnisakten, die vom Dichter längere oder kürzere Zeit vor den Schaffensakten ausgeübt worden sind. Die Schaffensakte setzen voraus, daß die Ergebnisse dieser Erkenntnisbemühungen in den Besitz der Intelligenz des Künstlers übergegangen sind. In den Schaffensakten kommt daher nur ein Wiederholen, ein Nacherzeugen solcher Gedankengänge vor, die vorher erarbeitet worden sind. Als Goethe die „Metamorphose der Pflanzen" dichtete, lag das wissenschaftliche Er-

werben der darzustellenden Einsichten hinter ihm; jetzt handelte es sich nur um ein verhältnismäßig müheloses Nacherzeugen der in sicheren Besitz übergegangenen Gedankenarbeitsergebnisse.

So nehmen also die Gedankendichtungen die besondere Stellung ein, daß ein nochmaliges Erzeugen früher geleisteter, zur Tatsache des Besitzes gewordener Gedankenarbeit vorliegt. Dagegen ist nichts von Forschen, Untersuchen, Erwägen, Begründen, Schließen und dergleichen zu finden. Die früher geleistete Gedankenarbeit wird in abgekürzter Weise, in ihren Grundbeständen, in ihren Hauptergebnissen neu erlebt. So braucht denn auch kein hemmender oder gar vereitelnder Einfluß von solchem Durchleben erworbener Gedankenzusammenhänge auf das dichterische Schaffen auszugehen. Je mehr dagegen während des Schaffens das Nacherzeugen übergeht in ein erneutes Durchdenken der Fraglichkeiten und Schwierigkeiten, in ein nochmaliges Gedankenringen, in ein Bemühen um bessere Begründung, um strengeren Zusammenhang und dergleichen, um so größer wird die Gefahr, daß die Sicherheit und Lebendigkeit des dichterischen Schaffens Schaden leidet.

Noch eines ist zu bedenken. Eine Gedankendichtung befriedigt uns um so mehr, je mehr die in ihr zum Ausdruck gebrachten Gedanken die begriffliche Form verloren haben, je mehr sie uns in der Form von fühlend-schauendem und schauend-fühlendem Erleben dargeboten werden. Das Abwerfen des begrifflichen Charakters und die Annäherung der Gedanken an die Weise von Gefühl und Stimmung kann nun in sehr verschiedenen Graden vorhanden sein. Vergleicht man bei Goethe die Metamorphose der Pflanze mit den Gedichten Das Göttliche oder Grenzen der Menschheit, diese mit seiner Prometheushymne und diese wieder mit Wanderers Sturmlied oder der Harzreise, so ist mir kein Zweifel, daß in den herangezogenen Gedichten der Reihe nach die Entfernung vom Begriff und die Annäherung an den Gefühls- und Stimmungscharakter zunimmt. Das Gedankenmäßige in Byrons Manfred und Kain ist, im großen Ganzen betrachtet, nicht so weit vom Begriffsmäßigen entfernt wie etwa das Gedankenmäßige in Goethes Urfaust. Liest man Novalis Hymnen an die Nacht, so ist das Denken sozusagen völlig in die Unlogik der Stimmung umgewandelt, während etwa bei Lenau, wo er in seinem Faust und sonst Gedankendichtung gibt, die Gefühlsschicht gleichsam weit dünner ist und der Begriff deutlich hindurch scheint. Es wäre eine Aufgabe für

sich, den mannigfaltigen Verhältnissen nachzugehen, die in den Gedankendichtungen zwischen Denken, Fühlen, Schauen bestehen können. In neuester Zeit würden unter anderem Hauptmanns Versunkene Glocke, Dehmels Zwei Menschen, Karl Spittelers Dichtungen hervorragende Beispiele bilden.

Hier war es nur darum nötig, hieran zu erinnern, weil durch den soeben hervorgehobenen unbegrifflichen Charakter der Gedankendichtungen das Verhalten des Dichters beim Schaffen von Gedankendichtungen noch weiter von den erkennenden Akten abgerückt wird, als dies ohnedies schon der Fall war. Der Erkenntniserwerb, der beim Schaffen von Gedankendichtungen als Besitz der Künstlerindividualität vorausgesetzt werden muß, wird während des Schaffens nicht in der Form von Begriffen verwertet, sondern in der Form fühlend-schauenden und schauend-fühlenden Erlebens. Je nackter der Begriff hervortritt, um so mehr geht die Gedankendichtung in die schlechte Form des Didaktischen über.

VII

DAS URSPRÜNGLICHE KÜNSTLERISCHE GEFÜHL

15. Mit der Aufweisung des latenten Denkens und Beziehens und der als Hilfsvorgänge sich einschiebenden Akte des Erwägens und Vergleichens ist aber die Verknüpfung, die zwischen den Akten des künstlerischen Schaffens besteht — auch wenn man zunächst nur die nach dem Inhaltszusammenhang sich richtende Verknüpfung im Auge hat —, noch nicht vollständig bezeichnet. Sollte denn, so könnte man fast erstaunt fragen, dem Gefühl bei dem Verknüpfen der Gestaltungsakte gar keine Rolle zufallen? Sollte das Leitende hierbei völlig auf das Denken zurückgehen? Denn das, was ich latentes Denken genannt habe, ist doch nichts anderes als der Ertrag verflossener Denkakte.

Gerade in der Gegenwart ist es besonders nötig, auf die wesentliche Mitwirkung der Gefühle in dem Verknüpfen der Gestaltungsakte nachdrücklich hinzuweisen. Denn gerade in hervorragend künstlerisch-verständnisvollen Kreisen sind heute Auffassungen weit verbreitet, die in dem Gefühlserlebnis keine Quelle der Kunst sehen wollen. Das Gefühl gilt als etwas Laienhaftes. Das von dem Verstande geleitete Sehen soll die einzige Quelle der Kunst, wenigstens der bildenden, sein. Von der durch die

Namen Hans von Marées, Conrad Fiedler und Adolf Hildebrand gekennzeichneten Gemeinde wird diese Auffassung als das lösende Wort für das Geheimnis der Kunst angesehen und heilig gehalten.[1]
So einfach aber liegt die Sache wahrlich nicht. Es gilt bei aller Anerkennung der dem künstlerischen Verhalten wesentlichen Denkakte doch auch dem Gefühl gerecht zu werden und bei allem Hervorheben der Wichtigkeit des Gefühls doch auch wieder die Tätigkeit der denkenden Intelligenz zu Ehren zu bringen. Nicht auf der einen oder der anderen Seite, sondern in der Synthese liegt auch hier das Richtige.
So sei denn hier im Rückblick auf die verschiedenen bereits hervorgehobenen Beteiligungen des Gefühls am künstlerischen Schaffen hingewiesen. Wir haben gesehen: Fühlen als inneres Selbsterleben bildet die Quelle, aus der das Schaffen des Künstlers beständig schöpft (S. 115 f.). Und weiter ergab sich uns: an sämtlichen Erfahrungen, die dem Künstler unmittelbar Anstoß zum Schaffen geben, nimmt er mit erregtem Gefühlsleben teil; aber auch überhaupt steht der Künstler der umgebenden Welt mit warm und stark ergreifendem Fühlen gegenüber (S. 146 ff.). Und ferner fanden wir: auch während des Schaffens nimmt der Künstler an diesem seinem künstlerischen Tun mit lebhafter Ergriffenheit Anteil (S. 148 f.). Endlich aber hat dieses siebente Kapitel in seiner ersten Hälfte von der Einfühlung im künstlerischen Schaffen gehandelt und dabei besonders hervorgehoben, daß die dem Zweck der Einfühlung dienenden Gefühle des Künstlers, im Unterschiede von denen des bloßen Betrachters, überwiegend den Charakter wirklicher, nicht bloß reproduzierter Gefühle an sich tragen (S. 174 ff.). So ist also an jedem Gestaltungsakt der Phantasie, schon insofern er zugleich Einfühlungsakt ist, das Fühlen mitbeteiligt. Ich bringe dies alles hier in Erinnerung, um die jetzt zu betrachtende Art der Beteiligung des Gefühls am künstlerischen Gestalten in ihrer Eigentümlichkeit hervortreten zu lassen. Jetzt handelt es sich um das Weiterleitende im Gestalten, um die Funktion, nach der sich die Aufeinanderfolge der Vorstellungsinhalte in der schaffenden Phantasie bestimmt. Hängt nicht auch diese Aufeinanderfolge von dem Gefühl ab? Und ist das Gefühl eine derartige maßgebende Macht nicht auch schon dort, wo sich die Gestaltungsakte nach dem Inhaltszusammenhang richten? Zuerst ist darauf zu achten, daß sich das latente Denken selbst dem Künst-

[1] Man vergl. HERMANN KONNERTH, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers (München und Leipzig 1909).

ler in Form von Gefühlsgewißheit zu Bewußtsein bringt. Mit dem Ausdruck „latentes Denken“ ist nur die Herkunft bezeichnet: vorausgegangene Erkenntnisakte wirken weiter fort. Dagegen ist damit noch nichts über die Art und Weise gesagt, wie das Bewußtsein dieses Nachwirkens vorausgegangener Erkenntnisakte inne wird. Und damit stoßen wir wiederum auf das Gefühl. Indem sich die Gestaltungsakte gemäß dem in ihnen wirksamen latenten Denken verknüpfen, ist damit nach der subjektiven Seite dies gesagt, daß sie sich nach Gefühlsnotwendigkeit, nach Gefühlsgewißheit verknüpfen.

Wenn ein Dichter die Begebenheiten, die Reden und Handlungen der Personen ohne besondere Erwägungsakte dennoch nach psychologischer und naturgesetzlicher Wahrscheinlichkeit verknüpft, so heißt dies: der Dichter hat infolge der aus vorausgegangenen Beobachtungen und Erwägungen als Niederschlag zurückgebliebenen Verknüpfungstendenzen ein unmittelbares Gefühl für das, was den Eindruck des Wahrscheinlichen und Glaubhaften und des Unwahrscheinlichen und Unglaubhaften macht. Er hat es, wie man zu sagen pflegt, in seinem Gefühl, ob in einer dramatischen Szene diese Gegenrede aus dem Munde dieser bestimmten Person möglich sei oder nicht; ob eine gewisse Überraschung im Laufe der Begebenheiten noch mit dem Eindruck des Glaubhaften verträglich sei; ob die Weiterentwicklung eines Charakters diese oder jene Wendung nehmen dürfe oder nicht. Und er hat es auch in seinem Gefühl, wie sich Inhalt und Formgebung einem bestimmten Material anzupassen haben, und ebenso wie eine bestimmte Technik auf Inhalt und Formgebung Einfluß nehmen müsse. So ist also das Gefühl die Art und Weise, wie sich das latente Denken, indem es die Gestaltungsakte in ihrer Aufeinanderfolge regelt, unmittelbar dem Bewußtsein ankündigt.

Wäre aber das Gefühl nur in dieser Hinsicht an der Verknüpfung der Gestaltungsakte beteiligt, so käme es für diese Verknüpfung doch nur als subjektiver Reflex der zur Disposition gewordenen Denkakte in Frage. Von sich aus, aus eigenen Mitteln, aus eigenem Können würde das Gefühl bei der Leitung des künstlerischen Gestaltens nichts zu sagen haben. Und so erhebt sich denn jetzt die Frage, ob das Gefühl in dieser so wichtigen Beziehung nur auf die Rolle eines subjektiven Denkreflexes eingeschränkt sei und etwas ihm ursprünglich Eigentümliches nicht zu leisten vermöge. Diese Frage ist zu beantworten.

16. Es empfiehlt sich, von der Anpassung der Gestaltungsakte an Material, Technik und Gebrauchszweck auszugehen. In allen diesen Beziehungen erscheint es als höchst gezwungen, das Gefühl nur in dem Sinne eines subjektiven Reflexes aus den latent nachwirkenden Verknüpfungsdispositionen für die Leitung der Gestaltungsakte in Anspruch zu nehmen. Vielmehr scheint hier das Gefühl noch in einer anderen Form einzugreifen: es scheint in dem Sinne beteiligt zu sein, daß es ursprünglich von sich aus die Gestaltungsakte in die rechten Wege leitet, nicht bloß also das, was ihm vorgedacht worden ist, dem Bewußtsein kündet, sondern, aus sich selber schöpfend, etwas Neues findet und demgemäß auf die Gestaltungsakte bestimmenden Einfluß nimmt. Mit einem Worte: es scheint ein ursprüngliches künstlerisches Gefühl im Hintergrunde zu stehen.

Hiermit ist nicht etwa zu einem bequemen Auskunftsmittel gegriffen, das alle weiteren Untersuchungen abschneiden soll. Im Grunde ist damit nur die sich unwiderstehlich aufdrängende Tatsache zur Geltung gebracht, daß es so etwas wie eine ursprüngliche künstlerische Begabung gibt. Wenn diese Annahme gerechtfertigt ist, dann darf man auch annehmen, daß sie sich in einem ursprünglichen künstlerischen Gefühl äußert. An der Unvermeidlichkeit jener Annahme aber dürfte kaum ein Zweifel möglich sein. Die Unterschiede im künstlerischen Anschauen, Auffassen und Können sind von frühester Kindheit an derart bedeutend und in die Augen fallend, daß sie durch die Unterschiede der Bildung und Erziehung, der Übung und des Fleißes nicht im entferntesten erklärt werden können. Abgesehen von allem anderen, wird die Annahme einer ursprünglichen künstlerischen Begabung schon durch den Gesichtspunkt der Vererbung in entscheidender Weise unterstützt. Natürlich ist die künstlerische Anlage keine feste Größe, sondern sie tritt in den mannigfaltigsten Arten und Graden auf, wie denn auch der Mangel an künstlerischer Begabung die verschiedensten Arten und Grade aufweist.

Wenn es eine eigentümlich künstlerische Begabung gibt, so wird sie sich nicht zum wenigsten in dem Fortschreiten von dem einen Gestaltungsakt zum anderen, in dem Sichaneinanderreihen der das Kunstwerk bilden sollenden Vorstellungsinhalte geltend machen. Und zwar scheint mir die Annahme unvermeidlich zu sein, daß sich dieser Einfluß in der Form einer gewissen unmittelbaren Gefühlsgewißheit äußere: das Gefühl spricht unmittelbar ein Billigen, ein Verwerfen, ein Fordern

aus. Irgendein Vorstellungsinhalt bietet sich als Fortsetzung der bereits gewonnenen Phantasiegebilde dem Bewußtsein an: sofort antwortet hierauf das unmittelbare Gefühl des Künstlers, daß dieser Inhalt künstlerisch zu billigen oder zu verwerfen sei, daß er unverändert aufgenommen werden dürfe oder abgeändert werden müsse. Aber noch mehr: wo künstlerische Begabung vorhanden ist, dort wird unmittelbar gefühlsmäßig gefordert, daß die Gestaltungsakte in dieser oder jener Weise verlaufen. Und entsprechend diesen Forderungen heben sich aus der Masse der unbewußten Vorstellungsdispositionen die jedesmal passenden mit Sicherheit und Pünktlichkeit heraus. Das künstlerische Gefühl bewirkt, daß die zweckmäßigen Vorstellungsinhalte rasch und entschieden in dem Bewußtsein erscheinen. Die künstlerische Begabung ist als ein Inbegriff von seelischen Tendenzen anzusehen, der bei dem zweckmäßigen Zusammenwirken des Unbewußten mit dem Bewußtsein des Künstlers wesentlich beteiligt ist. Und das künstlerische Gefühl ist nichts anderes als die Art und Weise, wie sich die künstlerische Begabung, indem sie auf die Gestaltungsakte Einfluß ausübt, unmittelbar für das Bewußtsein äußert.[1] So werden wir von dem künstlerischen Gefühl auf das Problem der künstlerischen Begabung verwiesen. In dem übernächsten Kapitel, das die Individualität des Künstlers als Ganzes ins Auge zu fassen haben wird, werde ich auf die Psychologie der künstlerischen Begabung eingehen.

Es handle sich etwa bei Darstellung einer Tänzerin um Anpassung von Inhalt und Formgebung an das Material (Bronze, Silber, Marmor, Porzellan usw.). Liegt künstlerische Begabung vor, so sagt dem Künstler sein unmittelbares Gefühl, daß sich die Bewegungen in diesen oder jenen Grenzen halten müssen, daß in der Ausbildung der seelischen Regungen soweit und nicht weiter gegangen werden dürfe. Und es ist eine besondere Art von Innenerlebnis, das der Künstler in sich erfährt, indem das unmittelbare Gefühl in der bezeichneten Weise zu ihm spricht. Er erfährt in sich, daß sein unmittelbares Gefühl an die Tatsache der Bronze oder des Marmors die Forderung dieser oder jener Ausdrucksweise knüpft; und ebenso erfährt er in sich, daß sein unmittelbares Gefühl gegenüber

[1] Hiermit ist aber nicht das ästhetische Erleben in Bausch und Bogen zu einer eigenartigen Bewußtseinsfunktion gemacht, wie dies Schmied-Kowarzik (Die Intuition; Leipzig 1909) und Edith Landmann-Kalischer (in der S. 7 genannten Abhandlung) tun. Erstens ist das ursprüngliche künstlerische Gefühl nur einer unter sehr vielen zusammenwirkenden Faktoren. Und zweitens ist dieses Gefühl auch nicht entfernt etwas in sich Einfaches.

den Vorstellungsinhalten, die sich ihm aufdrängen, sofort die Stellung des Gutheißens und Zugreifens oder des Mißbilligens und Ablehnens einnimmt. Ich glaube, es wäre gezwungen und erfahrungswidrig, wenn alle diese Gefühlsgewißheiten auf vorausgegangene Erwägungen und deren abgekürzt nachwirkende Niederschläge zurückgeführt würden. Und ähnlich spricht das unmittelbare Gefühl, wo sich die Darstellung nach der Technik und dem Gebrauchszweck zu richten hat.

Aber auch insofern, als sich die Gestaltungsakte gemäß dem Inhaltszusammenhang vollziehen, spricht das ursprüngliche künstlerische Gefühl mit. Der Eindruck der Wahrscheinlichkeit und Glaublichkeit hängt nicht nur davon ab, ob die dargestellten Inhaltszusammenhänge mit den Wirklichkeitszusammenhängen übereinstimmen. Hierüber vermöchte ein ursprüngliches künstlerisches Gefühl nicht zu entscheiden. Sondern jener Eindruck hängt auch davon ab, wie der dargestellte Inhaltszusammenhang in der künstlerischen Art, wie er dargestellt ist, wirkt. Der Inhaltszusammenhang im Kunstwerk empfängt den Eindruck der Glaublichkeit ja nicht daher, weil er ein Abklatsch des entsprechenden Wirklichkeitszusammenhanges ist, sondern es tritt das ganze künstlerische Medium dazu, in dem der Inhaltszusammenhang dargestellt ist. Der Wahrscheinlichkeitseindruck ergibt sich vielmehr auf Grundlage der Frage, ob der Inhaltszusammenhang, wiewohl er in jedem Falle nur in höchst eingeschränkter Weise, unter den verschiedensten Abzügen und Abweichungen, den Wirklichkeitszusammenhang wiedergibt, dennoch vermöge der Art der künstlerischen Darstellung die Überzeugung von seiner Wahrscheinlichkeit bewirkt. Und soweit eben für das Entstehen dieser Überzeugung die künstlerische Darstellung mitwirkt, kommt das ursprüngliche künstlerische Gefühl in Betracht. Die künstlerische Begabung läßt den Dramatiker, indem er die Handlung weiterführt, unmittelbar fühlen, ob eine gewisse Verknüpfung von Erlebnissen, Triebfedern und Willensakten so, wie sie in der künstlerischen Ausprägung wirkt, den Eindruck des Glaublichen erzeugt. Oder vielmehr: im Künstler verbindet sich, indem er über die Glaublichkeit einer solchen Verknüpfung urteilt, mit dem latenten Denken, das dabei nicht entbehrt werden kann, das aus seiner künstlerischen Anlage stammende ursprüngliche Gefühl.

Dieses Zusammenwirken der künstlerischen Begabung mit den durch unzählige Erfahrungen und Verknüpfungsakte erworbenen Dispositionen

und dem hierauf sich gründenden latenten Denken muß, wenn von dem Einfluß der künstlerischen Begabung die Rede ist, immer mit hinzugedacht werden. Übersähe man dieses Zusammenwirken, so würde die künstlerische Begabung in dem Lichte einer wundertätigen geheimnisvollen Kraft erscheinen. Auch bei dem größten Genie macht die künstlerische Anlage nicht alles aus; auch bei ihm müssen sich aus seinem Beobachten und Sinnen unzählige Niederschläge gebildet haben, die bei den künstlerischen Gestaltungsakten wesentlich mitwirken. Die künstlerische Begabung besteht wesentlich nur darin, daß im Künstler von vornherein gewisse Tendenzen hinsichtlich des Gestaltens und des Verknüpfens der Gestaltungen angelegt sind. Hierdurch wird dem latenten Denken sein Geschäft erleichtert und geradezu ein Teil der Arbeit abgenommen.

Die künstlerische Begabung ist ein Begriff, der von nun an in dem Umkreis meiner Betrachtungen verharren wird. Aber rückblickend gewahren wir auch, daß er im Grunde schon an einer bedeutsamen früheren Stelle in unsere Untersuchung hineinragte. Ich meine das sechste Kapitel, wo von den künstlerischen Einfällen und Eingebungen die Rede war (S. 159ff.). Je mehr künstlerische Anlage vorliegt, um so reichlicher, rascher und zweckentsprechender strömen die Einfälle. Den künstlerisch weniger Begabten lassen sie im Stich. Wir werden uns eben die künstlerische Anlage so vorzustellen haben, daß sie sich auch in der Eigenart, Anordnung, Schichtung der unbewußten Dispositionen und in der Art der Zuordnung des Unbewußten zu den Absichten und Vorgängen des Bewußtseins geltend macht.

17. In noch viel höherem Grade wird uns die eingreifende Bedeutung des ursprünglichen künstlerischen Gefühls für das Schaffen des Künstlers entgegentreten, wenn ich jetzt endlich die Erörterung der Verknüpfung der Vorstellungsinhalte gemäß dem stimmungssymbolischen Anschauungszusammenhang in Angriff nehme. Wir haben uns also jetzt auf das Gebiet der undinglichen Künste zu begeben. Denn hier steht diese Verknüpfungsweise geradezu in Herrschaft, während sie in den dinglichen Künsten immer nur in Verbindung mit der dem Inhaltszusammenhang folgenden Verknüpfung vorkommt.

Zuerst bringe ich in Erinnerung, daß auch die Verknüpfung gemäß Anschauungszusammenhang sich nach Material und Technik richtet, und daß das Sichanpassen an den Gebrauchszweck überhaupt nur die Ver-

knüpfung der Gestaltungsakte gemäß dem Anschauungszusammenhang betrifft. In allen diesen Beziehungen geht daher latentes Denken in diese Verknüpfungsweise ein. Je nachdem ein Krug aus Zinn, Silber, Steinzeug, Porzellan geformt wird, ist die Formgebung eine andere. Und für diese Anpassung des Materials können Erfahrungen, Beobachtungen, Zurechtlegungen, Erwägungen, die der Künstler früher angestellt hat, in latenter Form maßgebend werden. In allen diesen Beziehungen aber können die Gestaltungsakte der undinglichen Künste auch durch erwägende Hilfsakte unterbrochen werden. Und ebenso braucht daran nur erinnert zu werden, daß in allen diesen Beziehungen, das heißt: soweit sich die dem stimmungssymbolischen Anschauungszusammenhang folgenden Verknüpfungen nach Material, Technik und Gebrauchszweck richten, auch das ursprüngliche künstlerische Gefühl ein maßgebendes Wort mitzusprechen hat. Dies alles ist in dem Voranstehenden bereits dargelegt worden.

Jetzt aber fragt es sich, worin die Verknüpfung nach stimmungssymbolischem Anschauungszusammenhang als solche, das heißt: wenn von dem Einfluß des Materials, der Technik und des Gebrauchszweckes abgesehen wird, besteht. Ich denke etwa an die Raumgebilde, die eine Kirche, ein Landhaus, eine Lampe, ein Schrank, ein Teppich aufweist. Hier liegt, wenn ich von dem Einfluß absehe, der von Material, Technik, Gebrauchszweck ausgeht, reiner stimmungssymbolischer Anschauungszusammenhang vor. Ich frage: welcherlei Verknüpfungsweise findet hierbei statt?

Von einem kausalen Verhältnis kann hierbei keine Rede sein. Es liegen lediglich Verhältnisse der Ähnlichkeit, des Unterschiedes, des Gegensatzes vor. Ein spitzbogiges Portal zieht gleichsam Wimperge, Fialen, Maßwerk, Pfeiler mit dünnen Säulchen usw. nach sich. Diese Formen reihen sich in der Phantasie des Künstlers als ähnliche und als bei aller Ähnlichkeit doch unterschiedene, ja entgegengesetzte und wieder als bei allem Unterschied und Gegensatz doch ähnliche aneinander. Sie fordern einander auf Grund ihrer Ähnlichkeit und ihres Unterschiedes und Gegensatzes. Doch brauche ich nur von Ähnlichkeit zu reden, denn durch allen Unterschied und Gegensatz scheint doch deutlich die Ähnlichkeit hindurch, und die Ähnlichkeit gibt sich dem Künstler als das eigentlich Bindende zu fühlen. Man darf also sagen: die Ähnlichkeit der angeschauten Formen sei die

durchgehende Beziehung, nach der sich die gestaltenden Akte aneinanderreihen. Und dasselbe gilt von der Musik. Die aufeinanderfolgenden Tongruppen sind nicht nach Ursache und Wirkung aneinandergeknüpft, sondern weil sie einander wegen ihrer Ähnlichkeit, ihres Unterschiedes und Gegensatzes zu fordern scheinen. Die folgende Tongruppe bedeutet für den Gehörseindruck eine gewisse Abbiegung, Schattierung, eine Übersetzung in eine andere Qualität, einen plötzlichen Wechsel und dergleichen. Immer aber ist auch hier in allem Unterschied und Gegensatz die Ähnlichkeit das Bindende.

Die Ähnlichkeit aber betrifft nicht bloß den anschaulichen Eindruck, sondern zugleich die eingefühlten Stimmungen, die symbolische Stimmungsbeseelung, den symbolischen Gefühlswert. Was die Formen eines Landhauses, das in einem bestimmten Zeitstil und zugleich mit individueller Art gebaut ist, oder die Einrichtung eines Zimmers, die gleichfalls das Gepräge der Zeit und der Künstlerindividualität trägt, zusammenhält, ist nicht etwa nur die Ähnlichkeit der Formen als solcher, sondern zugleich und ungeschieden davon die Ähnlichkeit der in sie eingefühlten Stimmungen und Strebungen. Wir fassen nicht die Formen rein und kahl für sich auf; sondern es liegt hier ein ungeteiltes Erlebnis vor: in und mit der Anschauung findet zugleich die Einfühlung statt, und diese so durch Einfühlung belebten Anschauungen sind es, die nach Ähnlichkeit miteinander verbunden werden. Man darf also sagen: in den undinglichen Künsten reihen sich die Gestaltungsakte nach Anschauungs- und Gefühlsähnlichkeit aneinander.

Und dies gilt auch in gewissem Grade von den bildenden Künsten: denn die Formen reihen sich hier nicht etwa nur nach Inhalts-, sondern auch nach Anschauungszusammenhang aneinander. Wenn bei Raffael oder Memling oder Holbein die Madonna von Heiligen, Engeln, den Stiftern umrahmt ist, so drückt sich in den der Madonna zugewendeten Stellungen und Bewegungen nicht etwa nur ein inhaltlicher Bezug aus, sondern sie sind auch um ihres rein räumlichen Verhältnisses gegeneinander willen in dieser bestimmten Weise gewählt. Und auch hier gehört zur Anschaulichkeit unabtrennbar das Stimmungssymbolische. Und in der Dichtkunst ließe sich leicht das Entsprechende aufweisen.

Dieser Zusammenhang nach Ähnlichkeit kann unter einer gewissen Bedingung als Zusammenhang nach Analogie bezeichnet werden. Die

Ähnlichkeit erhält die besondere Gestalt der Analogie dort, wo die Ähnlichkeit derart mit Unähnlichkeit verschmolzen ist, daß die Grunddaseinsweise, das Daseinsmedium als unähnlich erscheint, trotzdem aber doch eine Ähnlichkeit als durch jene wesenhafte Unähnlichkeit hindurchscheinend gefühlt wird. Die Ähnlichkeit erscheint in der Analogie als bei weitem überdeckt durch das Unähnliche. Aber zugleich und eben darum fesselt das Ähnliche die Aufmerksamkeit; trotz der die Grunddaseinsweise beherrschenden Unähnlichkeit macht sich doch eine gewisse Ähnlichkeit siegreich geltend.[1] Die Farbenempfindung Rot wird unter Umständen als analog mit der Gehörsempfindung des Schreienden empfunden. Gewisse Farben werden als warm oder kalt, als schwer, lastend, satt empfunden: hier liegen Analogien zwischen einer Farbenempfindung auf der einen und einer Temperatur-, Tast-, Gemeinempfindung auf der anderen Seite vor. Es gibt Gerüche, die uns schwül, schwer, süß berühren: hier handelt es sich um Analogien zwischen einer Geruchsempfindung auf der einen und einer Temperatur-, Tast-, Geschmacksempfindung auf der anderen Seite. Dergleichen kann nun auch in der Verknüpfung der Formen nach Anschauungs- und Gefühlsähnlichkeit vorkommen. Besonders in der Musik verhält es sich oft so. Selbst die Variation eines Musikthemas kann derart sein, daß die Ähnlichkeit nur aus einem beherrschenden Anderssein hervorzuschimmern scheint.

So führt uns also die Verknüpfung der Gestaltungsakte nach Anschauungszusammenhang auf die Ähnlichkeitsassoziation als die allgemeinste richtunggebende Art der Verknüpfung. Hiermit ist nichts weiter gesagt, als daß das Verknüpfen ein Beziehen nach Ähnlichkeit ist. Ein ausdrückliches Vergleichen braucht nicht im entferntesten damit verbunden zu sein. Überhaupt ist es nicht nötig, daß sich der Künstler die Ähnlichkeit in abstracto zu Bewußtsein bringe. In der weit überwiegenden Mehrzahl der Fälle wird die Ähnlichkeit nur in eingewickelter Form gefühlt; sie ist für das Bewußtsein nur implizite, nur in concreto vorhanden. Dieses Ergebnis bleibt bestehen, man mag im übrigen über die Assoziation nach Ähnlichkeit denken, wie man will. Ob man in der Asso-

[1] Ribot sieht in der Analogie eine unvollkommene, zufällige, geringfügige Ähnlichkeit. Ich kann hierin nur eine recht oberflächliche Auffassung erblicken. Wenn nun aber Ribot in der Analogie geradezu „das wesentliche und grundlegende Element der schöpferischen Phantasie in intellektueller Beziehung“ findet (Die Schöpferkraft der Phantasie, S. 18), so erscheint mir dies als eine gänzlich unbegründete Einengung der Phantasie.

ziation nach Ähnlichkeit eine ursprüngliche oder nur eine auf etwas Einfacheres zurückführbare Regel anzuerkennen hat, ist eine Frage für sich. Jene Frage bleibt davon unberührt.

18. Die Verknüpfung nach Ähnlichkeit reicht aber doch bei weitem nicht aus, um die Aufeinanderfolge der dem stimmungssymbolischen Anschauungszusammenhang folgenden Gestaltungsakte zu erklären. Die Beziehung nach Ähnlichkeit, Unterschied, Gegensatz ist so unbestimmter, weiter, vieldeutiger Natur, daß für jeden Gestaltungsakt hinsichtlich der Art der Fortsetzung zahlreiche, ja unbegrenzbare Möglichkeiten offenstehen. Welche von diesen gewählt werden solle, darüber sagt die Beziehung nach Ähnlichkeit rein nichts. Wäre für den Künstler lediglich die Ähnlichkeitsbeziehung maßgebend, so müßte er auf Schritt und Tritt ratlos dastehen oder sich der reinen Willkür überlassen. Aus der Kausalitätsbeziehung kann er keine Anleitung schöpfen; sie kommt hier, wo die Verknüpfung nach Anschauungszusammenhang vorliegt, unmöglich in Frage. Einzig in dem ursprünglichen künstlerischen Gefühl kann die leitende Macht liegen.

Viel deutlicher noch als dort, wo es sich um die Verknüpfung nach Inhaltszusammenhang handelte (S. 195ff.), wird es hier, daß für die Aufeinanderfolge der künstlerischen Gestaltungsakte in dem aus der künstlerischen Anlage stammenden Gefühl der wahrhafte Quellpunkt des Gestaltens liegt. Wem dieses im Dunkel des Unbewußten liegende Etwas gänzlich abgeht, der könnte mit allen erwägenden Hilfsakten, mit allem latenten Denken, mit aller Ähnlichkeitsbeziehung nur Kümmerliches und Stümperhaftes zustande bringen. Man pflegt zu sagen: der Künstler muß Geschmack, Formsinn, Talent haben. Hiermit ist auf das Vorhandensein eines ihm eigentümlichen ursprünglichen Gefühls hingedeutet, das mit unmittelbar einleuchtender Gewißheit an die vorausgegangenen Formen andere Formen knüpft. In dem Künstler mit Geschmack, Formsinn, Talent lebt unmittelbar die Gewißheit: diese Form paßt vortrefflich zu jener, eine andere Form würde weniger oder gar nicht dazu stimmen. Ein unmittelbares Fordern, Billigen, Verwerfen begleitet und regelt die sich nach Anschauungszusammenhang gestaltenden Akte, indem es unter den zahllosen nach Ähnlichkeitsassoziation möglichen Verknüpfungen die zweckentsprechende Auswahl treffen läßt.

19. Wir erinnern uns: im vorigen Kapitel war von dem zweckmäßigen

Zusammenwirken des bewußten und unbewußten Seelenlebens im Künstler die Rede. Von der Tatsache der künstlerischen Einfälle und Eingebungen schlossen wir auf ein selbständiges Arbeiten des Unbewußten: das Unbewußte fördert selbständig von ihm geschaffene Inhalte zutage. Aber wir kamen auch von der wohlvorbereiteten Verknüpfung der Phantasieanschauungen aus zu dem Schlusse, daß sich jederzeit das Unbewußte in zweckmäßigem Zusammenwirken mit dem schaffenden Künstlerbewußtsein insofern befindet, als es aus der Masse der unbewußten Vorstellungs- und Gefühlsdispositionen dem Bewußtsein das jeweilig Zweckentsprechende darbietet. Da es sich in dem Fall der wohlvorbereiteten Verknüpfung um eine Leistung des Unbewußten handelt, die überall vorkommt, wo ein absichtliches Verknüpfen von Inhalten vorliegt, um eine Leistung also, die auch auf außerästhetischen Gebieten anzutreffen ist, so will ich dieses unbewußte Minimum, wie ich die bezeichnete Hilfeleistung des Unbewußten bei der wohlvorbereiteten Verknüpfung der Phantasieanschauungen nennen könnte, im Folgenden unberücksichtigt lassen.

Ich will nun sagen: jenes früher erschlossene selbständige teleologische Zusammenwirken des Unbewußten mit dem Bewußten im Künstler hat für uns durch die letzten Betrachtungen ein bedeutend bestimmteres Aussehen gewonnen. Wir können jetzt die Leistung des künstlerischen Unterbewußtseins genauer bestimmen. Vor allem fällt in die unbewußte Tiefe der Künstlerindividualität das hinein, was man künstlerische Anlage nennt. Wie man auch die künstlerische Anlage auffasse: jedenfalls ist sie ein Inbegriff von individuell gearteten Verhältnissen zwischen den seelischen Funktionen und von dementsprechenden individuell-eigentümlichen Tendenzen in der Ausübung der Funktionen.[1] Ist sie dies, dann bildet sie geradezu das feste Gerüste, um das sich das unbewußte Seelenleben des Künstlers gruppiert und bewegt. Wenn das Entstehen der künstlerischen Einfälle auf Rechnung des Unbewußten gesetzt wurde, so ist die ursprüngliche künstlerische Anlage als die eigentliche Ursprungsstätte für sie anzusehen. Die zielsetzende künstlerische Intelligenz erteilt dem Unbewußt-Seelischen im Künstler den Anstoß und weist ihm die

[1] Weiterhin (unter Nummer 20 und sodann im 9. Kapitel und endlich im Schlußkapitel dieses Bandes) werden wir uns eine noch genauere Vorstellung von der künstlerischen Anlage erarbeiten. Ich trage nicht dogmatisch vor, sondern lasse den Leser an dem Zustandekommen der Einsichten teilnehmen.

Richtung, in der es sich betätigen soll. Aber ohne die ursprüngliche künstlerische Begabung würde es für die Einfälle und Eingebungen des Künstlers an dem Quellpunkte, an der schaffenden Kraft fehlen. Das unbewußte Seelenleben des Künstlers würde trotz aller Anstöße und Richtungen, die es von der Intelligenz des Künstlers empfängt, völlig rat- und hilflos dastehen, wenn nicht die künstlerische Begabung von der Tiefe her wirkte. In ihr liegt der Ursprung alles Findens, Könnens und Zeugens. Das unmittelbare künstlerische Gefühl aber ist nichts anderes als die Bewußtseinsäußerung der künstlerischen Begabung, sobald sich der künstlerisch Begabte vor die Aufgabe, Gestaltungsakte zu vollziehen und zu verknüpfen, gestellt sieht. Das ursprüngliche künstlerische Gefühl stammt geradezu und unmittelbar aus der künstlerischen Begabung. In einem anderen Verhältnis zum Unbewußten dagegen steht das latente Denken. Nur zum Teil gehört es dem Unbewußten an. Seinem Ursprung nach fällt das latente Denken in das Licht des Bewußtseins; denn in jedem Falle geht es auf vorangegangene bewußte Beobachtungen und Überlegungen zurück. Dagegen gehört das latente Denken dem Unbewußten vor allem insofern an, als es fürs Allernächste auf unbewußten Verknüpfungsdispositionen beruht. Verfolgt man freilich diese unbewußten Dispositionen weiter, so kommt man zu den bewußten Erfahrungen und Erwägungen, deren Niederschlag sie ja eben sind. Die künstlerische Anlage kommt beim latenten Denken nicht unmittelbar in Frage. So hat am latenten Denken Beides teil: das denkende Bewußtsein und das Nach- und Mitwirken der unbewußten Verknüpfungsdispositionen. Ganz auf der Seite des Bewußtseins dagegen stehen die erwägenden Hilfsakte.

20. Auf die erwägenden Hilfsakte muß ich nochmals zurückgreifen. Eine gewisse Art dieser Akte ist bisher nicht genügend in ihrer Wichtigkeit hervorgehoben worden. Ich meine die den ästhetischen Normen, sei es den allgemeinsten, sei es den besonderen und besondersten, gewidmeten Überlegungen. Nur beiläufig war bisher davon die Rede (S. 208). Je mehr ein Künstler das Bedürfnis hat, sich über die Kunst und das Schöne Rechenschaft zu geben, je mehr er auf Theorie und Philosophie angelegt ist, um so mehr wird er sein Nachsinnen auf die ästhetischen Prinzipien und auf die besonderen Gesichtspunkte lenken, unter deren Leitung die einzelnen Kunstzweige stehen. Dies geschieht teils so, daß sich die hiermit beschäftigenden Erwägungen mitten in den künstlerischen Schaffensvor-

gang hineinschieben und ihn unterbrechen (dann handelt es sich um erwägende Hilfsakte im eigentlichen Sinn); teils und vor allem so, daß die theoretisierenden Erwägungen unabhängig von dem Schaffensvorgang, vielleicht in zusammenhängenden Studien, gepflogen werden (dies fällt unter die erwägenden Hilfsakte im weiteren Sinn). In beiden Fällen liegt der Erfolg vor, daß sich der Künstler über die Normen seines Schaffens ein mehr oder weniger deutliches Bewußtsein erworben hat. Dieses so erworbene Wissen von den ästhetischen Normen ist nun natürlich nicht so zu denken, daß es die gestaltenden Akte selbst lenkt und bestimmt. Eine solche Rationalisierung der gestaltenden Akte selber würde eine völlige Lähmung des Schaffens bedeuten. Das künstlerisch förderliche Verhältnis zwischen jenen theoretisierenden Überlegungen und dem künstlerischen Schaffen ist nur dort zu finden, wo jene Überlegungen den Charakter des Vereinfachten, Abgekürzten und so in Gewohnheit und Gefühl Übergegangenen an sich tragen. In dieser Form gehen sie in die Gestaltungsakte ein.

Auf diese Weise erhält das künstlerische Gestalten eine geklärtere, durchgebildetere, durchgeistigtere Form. In das Schaffen ist sozusagen ein konkretes Wissen von den Normen eingewickelt. Es ist nicht etwa so, daß die begrifflich gewußten Normen mit Absicht auf die Einzelfälle angewandt und diese mit Bewußtsein nach ihnen gestaltet würden. Das wäre vom Übel. Sondern in das sich aus Gefühls- und Phantasiedrang vollziehende Schaffen legt sich unwillkürlich als Einschlag jenes zusammengezogene, gefühlsmäßig gewordene Wissen von den Normen hinein. Dieser Einschlag braucht dem Künstler überhaupt nicht irgendwie abgesondert zum Bewußtsein zu kommen. So ergibt sich ein vernunftgeklärter, einsichtsvoller Typus des künstlerischen Schaffens. Ihm steht der elementare, naturvolle Typus gegenüber. Dieser ist dort vorhanden, wo ein Nachdenken über die Normen nicht vorangegangen und so auch nicht an dem Schaffen beteiligt ist. So entspringt der Unterschied zwischen einem unbewußten und einem bewußten, einem elementaren und einem einsichtsvolleren, einem naturvolleren und einem vernunftgeklärteren Typus des künstlerischen Schaffens. Goethe gehört mehr jenem, Schiller mehr diesem Typus an. Oder man stelle Schubert und Liszt, Bruckner und Richard Strauß, Uhland und Jean Paul, Mörike und Hofmannsthal, Thoma und Klinger einander gegenüber. In dem Kapitel über den Unterschied

der Stile wird dieser Gegensatz ausführlicher und allseitig zur Sprache kommen.

Und wie verhält sich denn das elementare, naturvolle Schaffen zu den ästhetischen Normen? Ein Wissen von den Normen gibt es hier nicht; und doch entsprechen ihnen die Kunstwerke auch des naturvollen Künstlers. Sollte dieses Entsprechen zustande kommen, ohne daß die ästhetischen Normen irgendwie am Schaffen beteiligt wären? Ist es glaublich, daß die Gestaltungsakte des elementaren Künstlers gar nichts mit den ästhetischen Normen zu tun haben und das Stimmen zu ihnen doch am Schlusse herauskommt?

Wir werden hier wieder auf die ursprüngliche künstlerische Anlage aufs dringendste hingewiesen. Und zwar ergibt sich jetzt eine wesentliche Ergänzung zu dem vorhin über die künstlerische Anlage Gesagten. Worin sollte sonst die künstlerische Anlage des elementaren Künstlers bestehen als darin, daß die Verhältnisse zwischen den seelischen Funktionen tiefsten Grundes mit den ästhetischen Normen zusammenstimmen? Ein Nachdenken über die Normen ist hier nicht vorausgegangen. Mit aller noch so feinen Psychologie des künstlerischen Schaffens wird nicht zu erklären sein, wie das Ergebnis dieses Schaffens mit den ästhetischen Normen zusammenstimmen könne, wenn man nicht in der künstlerischen Anlage die Richtung auf dieses Zusammenstimmen voraussetzt. Und dies gilt auch von dem vernunftgeklärten Künstler. Mag dieser noch so viel über die ästhetischen Normen nachgedacht haben, so kann aus diesem Nachdenken doch immer nur ein verhältnismäßig schwacher mitwirkender Faktor abgeleitet werden. In der Hauptsache ist es auch in solchem Falle die künstlerische Anlage, worauf letzten Endes das Zusammenstimmen der künstlerischen Betätigung mit den ästhetischen Normen zurückzuführen sein wird. Als je verwickelter und vielfältiger das Triebwerk des künstlerischen Schaffens durch die Psychologie erwiesen wird, um so unentbehrlicher erscheint die Annahme einer künstlerischen Anlage als eines im Sinne der ästhetischen Normen von Grund aus leitenden teleologischen Prinzips.

Sonach heißt in allen Fällen künstlerische Anlage nichts anderes als dies, daß die seelischen Funktionen ursprünglich in ein solches Verhältnis gebracht sind, daß sie sich in einer den ästhetischen Normen entsprechenden Weise betätigen und nur, indem sie sich so betätigen, das Gefühl des

Befriedigtseins mit sich führen. Künstlerisch angelegt sein heißt: auf die Erfüllung der ästhetischen Normen angelegt sein. Die Normen, zu deren Anerkennung der nachdenkende Ästhetiker kommt, trägt der Künstler von Hause aus in sich. Jedweder Künstler, der elementare wie der vernunftgeklärte, ist, so wahr er künstlerische Anlage hat, in seinen seelischen Grundfunktionen von Hause aus so gestimmt, daß er nicht anders kann als sich den ästhetischen Normen gemäß in seinem künstlerischen Gestalten verhalten. In dem, was ich das unmittelbare künstlerische Gefühl nenne, kündigt sich das Gestimmtsein seiner Anlage auf die ästhetischen Normen hin an.

Der Unterschied ist nur der, daß beim elementaren Künstler ein Wissen von den ihm innewohnenden Normen nicht zustande kommt, bei dem vernunftgeklärten Künstler dagegen zu den schon an sich in ihm wirkenden Normen noch das Wissen von ihnen als Erwerb des Nachdenkens hinzutritt. So wird hier die selbstverständliche Wirksamkeit der ästhetischen Normen noch durch das latente Fortwirken des den ästhetischen Normen gewidmet gewesenen Nachdenkens verstärkt. Oder aber: vielleicht auch nicht verstärkt, sondern unsicher gemacht. Denn es könnte ja auch geschehen, daß das Nachdenken über die Normen die naive Sicherheit des künstlerischen Schaffens untergräbt. Über diesen möglichen Widerstreit des Bewußten und Unbewußten im Schaffen des vernunftgeklärten Künstlers wird später, bei Behandlung der Stile, die Rede sein.

VIII

DAS KÜNSTLERISCHE ÜBUNGSGEFÜHL

21. Auf Gefühle einer gewissen Art habe ich bisher nicht geachtet. Von dem ursprünglich künstlerischen Gefühl sind die Übungsgefühle unterschieden. Wie bei jedem Können, so begegnen sie uns auch im künstlerischen Schaffen auf Schritt und Tritt.

Wo auch immer ein bestimmter Bewußtseinsvorgang zu wiederholten Malen vorkommt, findet eine Einübung dieses Vorganges statt: was zuvor langsam, mit Anstrengung und Stockung, unter Besinnen und Überlegen sich vollzog, geschieht jetzt rasch, mühelos, in abgekürzter Weise, ohne Aufbieten von Nachsinnen. Worauf zuvor Schritt für Schritt mit peinlicher Aufmerksamkeit geachtet wurde, das läuft nun wie von selbst ab.

Wir haben es jetzt im Gefühl, wie man mit Recht zu sagen pflegt. Der mühelose, abgekürzte, scheinbar mechanisierte Ablauf vollzieht sich unter Begleitung und Leitung eines charakteristischen Gefühls, das man als Übungsgefühl bezeichnen darf.

Alles dies gilt auch für das künstlerische Gestalten. Wenn ein kunstgewerblicher Zeichner eine gewisse Art von Linienführung, in der er seine Originalität besitzt, häufig, wenn auch unter mannigfachen Abänderungen, zur Anwendung gebracht hat, so entstehen ihm jene Erleichterungen und Abkürzungen, die man unter Übung zu verstehen pflegt. Liest man Eichendorffs oder Heines Gedichte, so drängt sich der Eindruck auf, daß sich bei jedem der beiden Dichter im Laufe ihres Schaffens nicht nur hinsichtlich der Wahl und Fügung der Worte und der rhythmischen Bewegung, sondern auch hinsichtlich der Art der Phantasieanschauung und der Gefühlsverknüpfung eine das Schaffen in hohem Grad erleichternde Übung eingestellt haben müsse. Noch mehr wird der Betrachter solcher Bilder, wie sie etwa Adriaen Ostade oder der jüngere Teniers oder der Bauern-Brueghel gemalt haben, dessen inne, in welchem Grade diesen Malern in der Art des Schauens, Auffassens, Linienführens, Gruppierens die Übung zu Hilfe gekommen sein mag. Und zwar erstreckt sich die Übung, wie diese Beispiele zeigen, offenbar nicht etwa nur auf die in der Phantasie sich abspielenden Gestaltungsakte, sondern auch und vor allem auf die Akte der Ausführung, auf die Materialbearbeitung. Das Technische ist so recht der eigentliche Ort, wo sich zeigt, was Übung ist und Übung kann.

So haben wir uns also vorzustellen, daß sich mit dem ursprünglichen künstlerischen Gefühl im Laufe des Schaffens mannigfaltige Übungsgefühle verbinden. Das künstlerische Gefühl greift vor allem dort bestimmend ein, wo die Bahnen der Übung verlassen und neue, ungewohnte Verknüpfungen angestrebt werden. Wo dagegen gemäß der gewonnenen Übung weiter verfahren wird, tritt das ursprüngliche künstlerische Gefühl zurück. Doch verhält es sich nicht etwa so, daß hier nur noch Übungsgefühle herrschten. Denn auch wo das Schaffen noch so sehr durch Übungsgefühle unterstützt wird, handelt es sich doch nicht um ein mechanisches Wiederholen, um ein blindes Weiterlaufen in dem eingeschlagenen Geleise; sondern beständig treten Abbiegungen von dem Gewohnten, relativ neue Anwendungen der eingeübten Verknüpfungen

ein, und dazu bedarf es der Gutheißungen und Entscheidungen des unmittelbaren künstlerischen Gefühls. Ja, auch wenn ein eingeübter Vorgang genau so, wie er schon oft vorkam, wieder zur Abwickelung gebracht werden soll, kann doch das künstlerische Gefühl nicht völlig fehlen; mindestens stillschweigend, das heißt: in latenter, eingeschmolzener, nicht ausdrücklich bewußter Form, wirkt es auch hier gutheißend mit.

Es besteht kein Anlaß, hier auf die Psychologie der Übung einzugehen. Nach der ganzen Anlage dieser Bände werden die ästhetischen Bewußtseinsvorgänge nur insoweit einer psychologischen Untersuchung unterzogen, als sie sich auf dem ästhetischen Gebiete in eigentümlicher Weise ausgestalten. Die Übung dagegen samt den mit ihr verbundenen Übungsgefühlen tritt auf dem ästhetischen Gebiete wesentlich in derselben Form auf, die sie auch sonst zeigt. So darf sich denn hier die Ästhetik auf die allgemeine Psychologie berufen.

Noch ist in Kürze auf die Gefahren hinzuweisen, die aus der Übung entspringen können. Die Erleichterungen, die dem Schaffen aus der Übung erwachsen, können leicht dahin führen, daß sich der Künstler seiner Übung überläßt und in den gewohnten Bahnen weitergestaltet, ohne auf die in der jeweiligen künstlerischen Aufgabe liegenden inneren Bedingungen Rücksicht zu nehmen und ohne auf die weitere Entwicklung des erreichten künstlerischen Könnens bedacht zu sein. So entsteht ein gewandtes Formenspiel, dem das Herausgewachsensein aus der inneren Notwendigkeit eines zugrundeliegenden Gehaltes fehlt. Es kann selbst zu virtuosenhafter Formbeherrschung kommen, die den weniger tief Blickenden täuscht, aber dem Echtes von Unechtem unterscheiden Könnenden die dahinter verborgene Leere nicht zu verdecken vermag. Wenn man bei einem Künstler von Routine spricht, so meint man dies, daß er sich der von ihm gewonnenen hohen Stufe der Übung überläßt, ohne auf die jedesmal aus seinem inneren Erleben und aus der Natur der künstlerischen Aufgabe neu zu schöpfende Beseelung der Formen bedacht zu sein. Luca Giordano ist hierfür ein glänzendes Beispiel. Je weniger sich der Künstler dieses Beseelen angelegen sein läßt, um so mehr geht die Routine ins Schablonenhafte über. Es ist daher erforderlich, daß der Künstler diesen nachteiligen Einflüssen der Übung entgegenarbeite. Und dieses Entgegenwirken wird, wie es auch im besonderen aussehe, immer darin bestehen, daß der Künstler einerseits bei allen Erleichterungen und Be-

quemlichkeiten der Übungsgefühle sein ursprüngliches künstlerisches Gefühl wach erhalte und es immer von neuem befrage, und daß er anderseits beständig aus dem Quell seines inneren Selbsterlebens schöpfe. Fehlt es hieran, so können selbst allergrößte Künstler, wie beispielsweise Rubens, hier und da in äußerlich-virtuosenhafte Formbehandlung verfallen.

IX

ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN

22. Durch die Betrachtungen über die Übung wurden wir auf die ausführenden Akte als auf den eigentlichen Tummelplatz übungssicheren Könnens hingewiesen. Den ausführenden Akten muß hier noch schließlich eine Bemerkung gewidmet sein. Nur an verhältnismäßig wenigen Stellen und nur sehr im allgemeinen ist die hier entwickelte Psychologie des künstlerischen Schaffens auf dieses Endglied des Schaffensvorganges eingegangen. Dies rechtfertigt sich aus folgenden Gründen.

Die inneren Gestaltungsakte sind bei weitem die Hauptsache. Auf die Phantasiewerkstätte kommt es an. Hier gehen diejenigen Formungen vor sich, die nicht durch Fleiß und Ausdauer, durch Regeln und Nachahmen gelernt werden können; für die vielmehr künstlerische Begabung, unmittelbares künstlerisches Gefühl, beständiges zweckmäßiges Zusammenwirken des Bewußtseins mit dem Unbewußten die notwendigen Voraussetzungen sind. Die Materialbearbeitung als solche dagegen ist lernbar; natürlich gehört auch hierzu eine gewisse Begabung; allein hier ist das Wissen davon, wie man es macht, nebst Fleiß und Übung von ungleich größerem Einfluß als auf jenem Gebiet. Es ist daher nur in der Ordnung, daß die Psychologie des künstlerischen Schaffens sich vor allem mit den Phantasiegestaltungsakten beschäftigt.

Sodann aber hat man sich vor Augen zu halten, daß die den Gestaltungsakten der Phantasie gewidmeten Untersuchungen in gewissem Sinne die Ausführungsakte mitbetreffen. Alles, was über das latente Denken, die erwägenden Hilfsakte, das Beziehen nach Ähnlichkeit, das unmittelbare künstlerische Gefühl gesagt wurde, geht auch unter einem gewissen Gesichtspunkte die technische Ausführung an. Es besteht ja doch keine schroffe Trennung zwischen den sich in der Phantasie abwickelnden Gestaltungsakten und der Materialbearbeitung. Auch wenn die Phantasie

ihre Gestalten in solcher Bestimmtheit und Ausgeführtheit vor sich hätte, daß es nur darauf ankäme, die Phantasiegestalten einfach so, wie sie sind, in die sinnliche Wahrnehmbarkeit überzuführen, so würden die Ausführungsakte doch nicht etwa so vor sich gehen, daß das Phantasiegestalten dabei gänzlich aussetzte und lediglich ein Hinblicken vom Bearbeiten des Materials auf die fertig dastehenden Phantasiegebilde stattfände. Sondern auch wenn die Phantasie schon *vor* der technischen Arbeit ihre Gebilde bis zu voller Deutlichkeit geformt hätte, würde sie doch *während* der technischen Akte ihre bereits geleistete Tätigkeit lebendig wiederholen, ihre Formungen nochmals tätig vollziehen. Das wäre ein seltsam träger und toter Künstler, der, ohne die geleisteten Phantasieakte nochmals in sich lebendig werden zu lassen, sich damit begnügte, handwerksmäßig einen Abklatsch von den vor ihm stehenden Phantasiebildern vorzunehmen. So geht also selbst für den Fall, daß das Phantasiegestalten schon *vor* der technischen Bearbeitung zu Ende geleistet wäre, mit der technischen Arbeit ein nochmaliges lebendiges Erzeugen der schon geleisteten Phantasieakte Hand in Hand. Schon hier also darf man sagen: die technischen Akte vollziehen sich nach Maßgabe der *mit ihnen zugleich tätigen* Phantasie.

Doch sind solche Fälle sicherlich nicht die Regel. Vielmehr vollziehen sich Hand in Hand mit der technischen Arbeit gewöhnlich noch neue, selbständige Leistungen der Phantasie, die zu der schon vorher geleisteten Phantasiearbeit ergänzend, abrundend, schattierend, ins Feine ausführend, vielleicht sogar tief einschneidend hinzutreten. So sind hier also neue Phantasiegestaltungsakte in die Reihenfolge der Ausführungsakte eingebettet. In welcher Weise dieses Hand-in-Hand-Gehen der neuen Phantasiegestaltungsakte mit den Ausführungsakten stattfindet, bleibe hier dahingestellt. Hierüber wird im folgenden Kapitel zu handeln sein. Jedenfalls darf von diesem zweiten Fall in noch höherem Grade als von dem ersten gesagt werden, daß die technischen Akte sich unter tätiger Leitung der Phantasieakte vollziehen.

Doch gibt es noch einen darüberhinausliegenden Fall. Er zeigt sich in seiner äußersten Zuspitzung im sogenannten Improvisieren. Hier wird die gesamte oder nahezu die gesamte Phantasiegestaltung erst während der technischen Ausarbeitung geleistet. Der improvisierende Klaviervirtuose läßt das Tonstück sofort unter seinen Fingern entstehen; eine

auf dieses Tonstück ausdrücklich gerichtete Phantasietätigkeit ist schlechtweg nicht vorausgegangen. Und Ähnliches kommt in fast allen Künsten vor. Jedermann fallen Beispiele aus der Dichtung und Schauspielkunst, auch aus Malerei und Zeichenkunst ein. Im Improvisieren gehen die Akte der gesamten Phantasietätigkeit während der technischen Ausführung vor sich.

Demnach darf ich behaupten, daß die Darlegungen, die den Verknüpfungsweisen zwischen den Phantasiegestaltungsakten gegolten haben, implizite auch die technischen Akte mitbetrafen; insofern nämlich, als sich die technischen Akte nach Maßgabe der zugleich mit ihnen tätigen Phantasieakte aneinanderreihen. Dasjenige freilich, was an diesen Akten das eigentlich technische Können ist, blieb dabei außer Betracht. Eine Psychologie der ausführenden Akte als solcher war damit nicht gegeben.

Eine solche Psychologie zu geben liegt nun aber überhaupt nicht in meiner Absicht. Das technische Können zeigt auf künstlerischem Gebiete nichts derartig Eigentümliches, daß für die Ästhetik die Aufgabe erwüchse, das technische Können nach den Formen, die es auf künstlerischem Gebiete annimmt, zu untersuchen. Die Ästhetik kann sich hier (wie dies vorhin schon bei den Übungsgefühlen der Fall war) auf die allgemeine Psychologie, im besonderen auf die Kapitel über Willkür- und Ausdrucksbewegungen und Verwandtes berufen. Die Anweisungen aber über die bei der Technik zu befolgenden Regeln gehören in die entsprechenden Kunstwissenschaften.

Übrigens wird sich im nächsten Kapitel Veranlassung finden, auf die Ausführungsakte in ihrer Stellung innerhalb des künstlerischen Schaffensvorganges nach manchen Beziehungen, die bisher nicht zur Sprache gekommen sind, einzugehen.

23. Dieses Kapitel hat uns gezeigt, welch ein verwickeltes, mannigfach schattiertes Ineinander von Gefühl und Denken das künstlerische Schaffen darstellt. Es ist freilich bequemer, das künstlerische Schaffen auf eine einfache Formel zu bringen.[1] Für sehr Viele hat eine solche ein-

[1] Am erstaunlichsten ist mir das Sichbegnügen mit einer einfachen Formel bei Edith Landmann-Kalischer entgegengetreten. Sie führt das Auffassen der Schönheit der Dinge auf ein „Organ" zurück, das „den Sinnesorganen in der Art seiner Funktion ähnlich ist" (Über den Erkenntniswert ästhetischer Urteile; in dem Archiv für die gesamte Psychologie; Band 5, S. 294 ff., 314, 324; ferner: Kunstschönheit als ästhetischer Elementargegenstand, S. 14 f.). Durch eine allzu einfache Psychologie kennzeichnet sich auch das Schriftchen von Ernst Gradmann „Subjekt und Objekt des ästhetischen Betrachtens" (Halle a. S. 1904). Der Ver-

fache Formel schon an und für sich mehr Überzeugungskraft: sie scheint mit einem Schlage Alles durchsichtig zu machen, sie scheint durchzugreifen, zu ebnen, zusammenzuschließen. Allein es fehlt nur Eines: sie stimmt nicht zu dem erfahrungsmäßig vorliegenden Sachverhalte.

In unserer Zeit macht sich vielfach die Auffassung geltend, daß das künstlerische Schaffen wesentlich eine Art Erkenntnisvorgang sei. Namentlich tritt dies bei Conrad Fiedler und den Seinigen hervor. Ihm ist die Kunst Erkennen der Welt, freilich nicht begriffliches Erkennen, aber doch Erkennen durch das mit Hilfe des Verstandes entwickelte Sehen. Künstlerisches Gestalten und künstlerisches Denken decken sich. Auf das ästhetische Gefühl kann sich die Kunsttheorie nicht stützen. Die Kunsttheorie fällt in die Erkenntnistheorie hinein.[1] Nun gesteht ja Fiedler allerdings auch der psychologischen Ästhetik Daseinsberechtigung zu. Allein die erkenntnistheoretische Kunsttheorie geht unbekümmert um alle Psychologie ihren selbständigen Weg, und dieser Weg führt zu der Einsicht, daß die Aufgabe der Kunst „recht eigentlich die Erkenntnis der Dinge, die Bezeichnung ganz bestimmter Seiten an den Objekten der Vorstellung ist, die sich eben durch kein anderes Mittel bezeichnen lassen".[2] „Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat."[3] Fiedler denkt dabei ausdrücklich freilich nur an die bildende Kunst; aber es liegt zweifellos in seinem Sinne, diese Einsicht auf die Kunst überhaupt zu beziehen. Nicht von gleicher Einseitigkeit, aber doch Fiedler nahestehend sind die Auffassungen von Adolf Hildebrand und Hans Cornelius.

Es kann nicht meine Absicht sein, diesen Kunsttheorien kritisch auf ihren Wegen zu folgen. Die positive Widerlegung dieser Ästhetik des intellektualisierten Sehens ist in den Darlegungen dieses Kapitels und schon in den grundlegenden Betrachtungen dieses Werkes enthalten. Fiedler,

fasser glaubt das ästhetische Betrachten und das künstlerische Schaffen dadurch zu verstehen, daß er alle Seiten und Gegensätze, die für das ästhetische Verhalten in Betracht kommen, in eine dunkle, fließende, wogende Einheit zusammenlaufen läßt. Zudem glaubt er, daß es für die Klarlegung der ästhetischen Probleme förderlich sei, wenn er seinen psychomonistischen Standpunkt bei der Behandlung der ästhetischen Fragen in der Weise zur Geltung bringt, daß er allbekannte Tatbestände in der ungewöhnlichen Sprache des Psychomonismus zum Ausdruck bringt. [1] HERMANN KONNERTH, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers, S. 41, 46ff. [2] Aus dem Nachlaß Conrad Fiedlers; abgedruckt bei KONNERTH (S. 155). [3] CONRAD FIEDLER, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst; Leipzig 1876; S. 73.

Hildebrand, Cornelius gehören zu denen, die an der verwickelten Natur des künstlerischen Verhaltens nur eine einzige Seite, diese aber überscharf, ins Auge fassen und alle anderen Seiten kaum oder überhaupt nicht sehen.

Umgekehrt scheint mir die Grundauffassung, die sich in Dessoirs Ästhetik findet, der intellektualistischen Seite des künstlerischen Schaffens nicht gehörig Rechnung zu tragen. Das „Kombinieren, Komponieren, Kalkulieren" schließt Dessoir aus dem eigentümlich künstlerischen Verhalten aus. Vor der Hervorkehrung der „Totalanschauung", des den Teilen vorausgehenden Ganzen, also des Intuitiven, Ungeteilten, Unbewußten kommen weder die erwägenden und vergleichenden Hilfsakte, noch auch das latente Denken und Beziehen zu ihrem Rechte. Selbst die Abhängigkeit des Künstlers von den Eindrücken der Außenwelt wird von Dessoir zurückgedrängt und das Entstehen des Kunstwerks in der Hauptsache aus der Intimität des Selbstgenießens hergeleitet.[1] Das Bild, das Dessoir von dem künstlerischen Schaffen entwirft, ist reich an verständnisfeinen Ausführungen und Bemerkungen; nur ist es nach meiner Auffassung in den angedeuteten Beziehungen etwas einseitig geraten.

[1] Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 238 ff.

Achtes Kapitel

DAS KUENSTLERISCHE SCHAFFEN

VI. DIE STUFEN IM ABLAUF DES SCHAFFENSVORGANGES

I

DIE STUFENFOLGE ALS SCHEMA

1. Häufig wird bei Behandlung des künstlerischen Schaffens eine Frage in den Mittelpunkt gestellt, die ich bisher beiseite gelassen habe: die Frage nach den Entwicklungsabschnitten, die der zeitliche Ablauf des Schaffensvorganges aufweist. Mir erschien es wichtiger, zuerst die durchgreifenden Charakterzüge, die Voraussetzungen, Anstöße und Ausgangspunkte, die beteiligten seelischen Funktionen, die Verknüpfungsweisen klarzustellen. Auch läßt sich über die Entwicklungsabschnitte des Schaffensverlaufes allererst dann, wenn über die bezeichneten Fragen Klarheit geschaffen ist, bestimmt und genau reden.

Welchen Sinn hat es nun, von einem Stufengang im Ablauf des künstlerischen Schaffens zu reden? Zweifellos kann nicht der Sinn damit verbunden werden, daß jedweder Schaffensverlauf den aufzustellenden Stufengang verwirklicht zeige, sondern nur als ein Schema kann diese Stufenabfolge gemeint sein, das durch seine Scheidungen und Marksteine zur zweckmäßigen Orientierung dienen kann, um in den verwickelten und tausendgestaltigen Fluß des künstlerischen Schaffensvorganges Übersicht und Gliederung hineinzubringen. Es kann also keine Rede davon sein, daß der Anordnung der Abschnitte, wie sie der aufzustellende Stufengang enthält, die Gliederung jedes Schaffensverlaufes genau entspreche. Vielmehr sollen nur Anhaltspunkte und Maßstäbe geliefert werden, denen gemäß sich jeder Schaffensvorgang nach seiner Weise zerlegen lasse. Es handelt sich also um ein Schema, dem von vornherein unbegrenzte Abänderungs- und Entwicklungsmöglichkeit zugesprochen werden muß. Man könnte auch mit Kant von einer „regulativen" Bedeutung des Schemas reden. Dasjenige Schema ist das beste, das die förderlichsten Dienste bei dem Bemühen leistet, diesen oder jenen Schaffensverlauf in seine naturgemäßen Entwicklungsstufen zu zerlegen.

Die unübersehbar verschiedene Ausgestaltung des aufzufindenden Schemas richtet sich nach sehr verschiedenen Faktoren. Vor allem wird man wohl an die verschiedenen Künste und Kunstzweige denken. Die durchgreifenden Verschiedenheiten, die sich uns zwischen den dinglichen und undinglichen Künsten hinsichtlich des künstlerischen Schaffens ergeben haben, werden unzweifelhaft auch auf den stufenmäßigen Ablauf des Schaffens von Einfluß sein. Um nur Einiges hervorzuheben: die Stufe der „Konzeption“ zeigt einen anderen Charakter, je nachdem Dinge, Menschen, Ereignisse, Handlungen, Schicksale den darzustellenden Inhalt bilden oder nur stimmungssymbolische Formbeseelung in Frage steht. Und ebenso unzweifelhaft ist es, daß die Aufgaben etwa des Kunstgewerbes die Stufe der vorbereitenden Stimmung bei weitem nicht zu so reicher und tiefer Entfaltung kommen lassen wie die dem bildenden Künstler oder Dichter sich aufdrängenden Aufgaben. Was aber die Kunstzweige betrifft, so sei etwa an Lyrik und Drama, an Landschafts-, Porträt- und Geschichtsmalerei erinnert: von vornherein wird man zu der Vermutung gedrängt, daß sich je nach den Kunstzweigen ein größerer und geringerer Grad der Ausbildung oder Verkümmerung der verschiedenen Stufen und ebenso ein größerer und geringerer Grad der Abgrenzung und der Ineinanderschiebung der benachbarten Stufen ergeben wird.

Und sollte ferner nicht die kulturgeschichtliche Stufe von Einfluß auf den stufenmäßigen Verlauf des Gestaltungsvorganges sein? In bewußtseinsgesteigerten Zeiten, wie die Gegenwart es ist, wo der menschliche Geist das Bedürfnis, sein eigenes Tun zu erkennen und mit Bewußtsein zu leiten, in so hohem Grad empfindet wie niemals zuvor, wird sich auch der Ablauf des künstlerischen Schaffens in wesentlichen Stücken anders gestalten als in naiveren Zeiten, wo Trieb, Gefühl und Phantasie noch mehr mit der stillen Sicherheit und treuen Gebundenheit eines Naturdaseins walteten. Das aufzustellende Stufenschema wird eine vielfach andere Erfüllung erfahren, je nachdem es sich um die Zeit des Äschylos oder Hebbels, der Psalmen oder Byrons handelt. Indessen wie ich bei der ganzen Psychologie des künstlerischen Schaffens lediglich den Stand der gegenwärtig erreichten Bewußtseinshöhe im Auge gehabt habe, so will ich auch bei Aufstellung des Stufenschemas den gegenwärtigen Bewußtseinsstandpunkt als Grundlage annehmen. Es wird also das aufzufindende Stufenschema, wenn es auf das künstlerische Schaffen längst vergange-

ner Zeiten angewandt werden soll, sich weit eingreifendere Umformungen gefallen lassen müssen, als dies in den folgenden Erörterungen hervortreten wird, die das Schema ja lediglich zur Orientierung über das gegenwärtige künstlerische Schaffen verwenden.

Der stärkste Einfluß auf den Ablauf des künstlerischen Gestaltens geht ohne Zweifel von der Individualität des Künstlers aus. Die Eigenart eines jeden Künstlers macht sich bis in kleine Gewohnheiten, Sonderbarkeiten und Wunderlichkeiten hinein auch in der Stufenfolge der Abschnitte des Schaffensverlaufes geltend. Gemäß der Eigenart des Künstlers unterscheidet sich das Schaffen nach Anstrengung und Mühelosigkeit, nach Langsamkeit und Raschheit, nach Notwendigkeit oder Überflüssigkeit des Vorbereitens und Verbesserns, nach dem Verhältnis von Willkürlichem und Unwillkürlichem, von Erwägen und Fühlen. Besonders fällt auch die Übung des Künstlers in die Wagschale. Infolge der Übung pflegt Abkürzung und Zusammendrängung der künstlerischen Arbeit einzutreten.

Und endlich ist auch auf den jeweilig vorliegenden Stoff zu achten. Je nachdem es sich etwa um einen geschichtlichen oder sagenhaften oder frei erfundenen Stoff für den Dramatiker handelt, wird begreiflicherweise auch der Verlauf des dramatischen Schaffens manche Abänderung erfahren.

II

DIE SCHAFFENSSTIMMUNG

2. Über die Stufenfolge im Ablauf des Schaffensvorganges haben ältere und neuere Ästhetiker viel Zutreffendes und Einsichtsvolles gesagt. Ich hebe Friedrich Vischer, Eduard von Hartmann und Max Dessoir hervor.

Den ersten Abschnitt kann man als Schaffensstimmung bezeichnen. Der Gesamtcharakter dieser ersten Stufe findet sich bei den drei genannten Ästhetikern vortrefflich gezeichnet. Es handelt sich hier um den Zustand, von dem Schiller (am 18. März 1796) an Goethe schreibt: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand, dieser bildet sich erst später; eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“; und von dem kurze Zeit darauf (im Mai 1796) Goethe an Schiller berichtet: „Ich befinde mich in einer wahrhaft poetischen Stim-

mung, denn ich weiß in mehr als einem Sinne nicht recht, was ich will noch soll."

Bevor es zu Gestaltungen kommt, geht ein Zustand vorher, der im Element der Stimmung verläuft. Noch ist dem Bewußtsein keine Eingebung zuteil geworden, an die sich die gestaltende Phantasie knüpfen könnte. Überhaupt ist es noch nicht zu gestaltenden Phantasieakten gekommen. Das künstlerische Bewußtsein ist von gestalt- und gegenstandsloser Stimmung beherrscht. Diese kennzeichnet sich ganz allgemein dadurch, daß der Künstler die dunkle Gewißheit hat: es bereite sich etwas Bedeutsames in ihm vor; es werde etwas Ungewöhnliches in ihm; es wolle sich in ihm etwas ans Tageslicht herausringen. Er fühlt gärende, wogende, drängende Kräfte in sich, die auf etwas, was er noch nicht zu fassen und zu nennen weiß, hinausstreben. Künstler haben schon oft — ich erinnere an Otto Ludwig[1] — diese Erregung mit Geburtswehen verglichen. Das Unbestimmte und Unfaßbare dieses unruhvollen Zustandes kann so weit gehen, daß der Künstler sich darüber nicht im klaren ist, ob es sich um Vorbereitung zu künstlerischem Schaffen oder um etwas anderes handle. In Lenaus Briefen findet sich hierfür ein interessantes Beispiel.[2]

Wenn dieser Zustand als im Element der Stimmung verlaufend charakterisiert wird, so soll damit nicht gesagt sein, daß es sich dabei lediglich um Gefühlsvorgänge handle; vielmehr sind die Stimmungen dieses Zustandes einerseits mit Strebungen, das ist: mit Regungen triebartigen Charakters, anderseits mit Gemeinempfindungen dunkel und innig verquickt. Ich fasse zunächst die Verbindung der Stimmungen mit Strebungen ins Auge.

Der Zustand wird als im höchsten Grade drangvoll gefühlt. Die Seele des Künstlers ist voll von Spannung, Erwartung, von Verlangen, von Habenwollen, Umfassenwollen, Hinauswollen, Losseinwollen. Das Neue, das

[1] Otto Ludwig in dem Aufsatze „Zum eigenen Schaffen". Ähnlich einer Schwangeren, fühle er sich der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit. Es sei ein liebend Festhalten und doch ein Hinausdrängen (Werke, Leipzig, Max Hesses Verlag; 6. Band, S. 310). [2] Lenau schreibt (23. Mai 1835) an seine Freundin Emilie von Reinbeck: er befinde sich in einer Gärungsperiode; das woge, treibe und brause in seinem Innern durch- und übereinander; er wisse nicht, was daraus werde; es sei aber nicht allein ein poetischer Gärungsprozeß; vielmehr sei es wohl überhaupt das Leben der Seele, das dieses Ebben und Fluten mit sich führe. Im nächsten Brief (19. Juni 1835) aber heißt es: „Diesmal hatte Reinbeck doch recht; es waren Geburtsschmerzen, die mich plagten." Lenau arbeitete damals an seinem Faust (Nikolaus Lenaus Briefe an Emilie von Reinbeck und deren Gatten Georg von Reinbeck: Stuttgart 1896; S. 77, 81).

sich ankündigt, ist ein Stück eigenen Lebens: der Künstler will es liebend in sich schließen. Zugleich aber soll es Wirklichkeitsgestalt gewinnen: der Künstler will es aus sich heraussetzen, sich seiner entäußern. Es sind also Strebungen von entgegengesetzter Tendenz, von denen die künstlerischen Geburtswehen bewegt sind. Auch was Lust und Unlust betrifft, zeigt sich die Seele des Künstlers in gegensätzlicher Weise erregt. Wonne und Schmerz erfüllen zugleich den in Schaffensstimmung stehenden Künstler. Ein Neues, Höheres von ungeahnt befreiender, erlösender Kraft scheint bevorzustehen, zugleich aber fühlt sich der Künstler noch von ihm getrennt, noch in Ratlosigkeit und Angst verstrickt, wie dieses Höhere sich werde erreichen lassen. Aber auch abgesehen von diesem Habenwerden und Nochnichthaben entsteht einfach schon dadurch, daß sich ein Neues aus den unbewußten Tiefen der Seele emporringt, ein in Seligkeit und Schmerz zusammengepreßtes Mischgefühl. Schon Platon hat im Phädrus, wo er von dem Beginn der philosophischen Wiedergeburt des Menschen beim Anblick des Abbildes der Urschönheit spricht, ein ähnliches Aufwallen in Wonne und Schmerz geschildert. Selbstverständlich spielen hierbei Individualität und andere Umstände eine große Rolle: von ihnen hängt es ab, ob und in welchem Grade Lust oder Weh überwiegt oder zurücktritt.

Was dann die Verquickung der Stimmungen mit Gemeinempfindungen betrifft, so handelt es sich um leibliche Erregungen verschiedenster Art. Bald äußern sich diese in der Form von Gesundheits-, bald von Krankheitsgefühlen. Was können nicht alles für leibliche Zustände und dementsprechende Leiblichkeitsempfindungen mit einem solchen seelischen Erregungszustand, wie es jene unruhvolle Schaffensstimmung ist, verbunden sein! Doch hat es kein Interesse, in diesem Zusammenhang die in Frage kommenden leiblichen Zustände — beschleunigten Puls, Blutandrang zu Kopfe usw. — aufzuzählen und zu beschreiben.

Nimmt man Stimmungen, Strebungen, Gemeinempfindungen zusammen, so stellt sich für das Bewußtsein des jeweiligen Künstlers bald ein mehr nach der Seite der Lust, bald ein mehr nach der Unlustseite hin liegendes Gesamtergebnis heraus. Der eine Künstler empfindet mehr das Beglükkende, der andere mehr das Quälende dieser Geburtswehen. Wenn man in Grillparzers Tagebüchern und Briefen von seiner Reizbarkeit und Selbstquälerei liest und dazunimmt, was er in seiner Selbstbiographie über den

Aufruhr, die Fieberhitze, die Krankheitsgefühle berichtet, die ihn unmittelbar vor dem Eintreten in die Arbeit an der Ahnfrau befielen, so erhält man den Eindruck, daß bei ihm die vorbereitenden Stimmungen einen größeren Unlust- als Lustertrag aufgewiesen haben werden. So versichert auch Dehmel: er fühle sich durch die ersten dumpfdrängenden Schaffensregungen derart bedrückt und befangen, daß er so rasch wie möglich aus ihnen herauszukommen trachte.[1] Anselm Feuerbach dagegen erzählt: er habe die erste ihm klar in das Bewußtsein tretende künstlerische Gemütsbewegung als unnennbare Wonne empfunden; und er fügt hinzu: er messe den Wert seiner Arbeiten bis auf einen gewissen Grad nach dem bei ihrer Entstehung genossenen künstlerischen Glücksgefühl.[2] Man wird hieraus und aus vielen anderen Stellen seiner Aufzeichnungen schließen dürfen, daß die vorbereitenden künstlerischen Stimmungen für ihn überwiegend Quellen hohen Glückes gewesen sind. Stendhal berichtet in einem Briefe: er sei unter höchst mißlichen äußeren Umständen in die für dichterisches Arbeiten nötige Stimmung dadurch versetzt worden, daß er sich in die Erinnerung an die reinen und wonnevollen Freuden, die ihm im letzten Winter sieben Monate lang beschieden gewesen seien, hineingelebt habe; und er fügt hinzu: „Das Glück klärt den Verstand, und ich erkenne heute klarer denn je, daß das Stück ein sehr guter Wurf ist."[3] Bei Goethe dagegen heißt es in dem bekannten Spruch, daß dem Dichtergenie das Element der Melancholie behage.

3. Vor allem ein Zug muß noch an der Schaffensstimmung hervorgehoben werden: die Entrücktheit. Der Künstler hat in diesem Zustand keine Aufmerksamkeit für die Umgebung, kein Interesse für die Geschäfte und Ansprüche des Alltags. Was er sieht und hört, gleitet an ihm ab. Er erscheint im höchsten Grade zerstreut, wie abwesend, wie traumbefangen dahinwandelnd. Er horcht eben allein in sein Inneres hinein; von der Musik in seinem Innern ist er gefangen genommen; von dorther hofft er ein neues höheres Leben, beglückende Gesichte zu empfangen. Ein Gefühl unnennbarer Erhöhung, wie Friedrich Vischer sagt, zittert ihm durch alle Nerven.[4] Ist dieser Zustand stark entwickelt, so darf man von Verzücktheit reden. Und dieses Erhöhungsgefühl kann sich auch auf die

[1] RICHARD DEHMEL, Naivität und Genie (Gesammelte Werke, Band 8, S. 42). [2] ANSELM FEUERBACH, Ein Vermächtnis. Wien 1890; S. 12. Vgl. S. 115, 118, 148. [3] Ausgewählte Briefe Stendhals. Deutsch von ARTHUR SCHURIG (München 1910); S. 167. [4] FRIEDRICH VISCHER, Ästhetik § 394.

Außenwelt ausbreiten. Soweit sie von dem Künstler beachtet wird, erscheint sie in einem vielsagenden Lichte. Selbst ein so zu Ironie und Witz gestimmter Dichter wie Heinrich Heine ließ sich von dem wilden Elemente der Nordsee die Seele befreien und ausweiten und so den fruchtbaren Boden für das Entstehen der Nordseehymnen in sich heranreifen.[1]

Verschiedene Künstler berichten von seltsamen halluzinationsartigen Empfindungen, die sie während der dem Schaffen vorangehenden künstlerischen Erregung haben. Otto Ludwig erzählt ausführlich von der Art, wie sich ihm aus Farbenerscheinungen (aus tiefem, mildem Goldgelb oder aus glühendem Karmosin) seine Gestalten herausarbeiten.[2] Hebbel schreibt in seinen Tagebüchern: er empfinde die Stimmung des Dichters wie einen Traumzustand, in dem er sonderbarerweise immer Melodien höre.[3] Ich begnüge mich, diese Erscheinungen als Äußerungen des durch die künstlerische Stimmung tieferregten Nervenlebens anzuführen, ohne eine Erklärung zu versuchen.[4] Auch an die Halluzination des Romantikers Hoffmann kann erinnert werden: er glaubte Doppelgänger und andere Spukgestalten zu sehen. Es kann kein Zweifel sein, daß bei Hoffmann diese Halluzination mit seiner Dichtungsweise, die in die gewöhnliche Wirklichkeit Zauber- und Gespensterwelten hineinflicht, aufs engste zusammenhängen.

Viel ließe sich sagen über die Abhängigkeit und Nichtabhängigkeit der vorbereitenden Stimmung von äußeren und inneren Umständen. Hierüber fließen die Mitteilungen der Künstler besonders reichlich. Doch begnüge ich mich, auf ganz Weniges hinzuweisen.

Eine Hauptfrage geht dahin, ob und in welchem Grade Einsamkeit oder Verkehr mit Menschen, Abgelöstheit von dem flutenden Leben oder Hingegebenheit an das Lebensgetriebe die künstlerische Stimmung begünstige oder hemme. Dabei wird freilich immer zu beachten sein, daß ein Künstler, der mitten im wogenden Leben steht, doch innerlich davon abgelöst sein kann. Er treibt, äußerlich betrachtet, im Strome des Lebens, ist aber in Wahrheit ein Einsamer und Fremdling. Man braucht diese Frage nur aufzuwerfen, um sich sofort die Antwort zu geben, daß je nach der Individualität ebenso Einsamkeit wie Lebensgetriebe das Entstehen künstlerischer Stimmungen begünstigen kann. Was auf den

[1] Heine-Briefe; Pan-Verlag, Band 1 (1906), S. 287ff. [2] Otto Ludwigs Werke, Hesses Verlag, Band 6, S. 307ff. [3] Friedrich Hebbel, Tagebücher, Nummer 4435. [4] Eine Erklärung (freilich unwahrscheinlicher Art) versucht Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 535f.

einen zerstreuend und verflachend wirkt, ist für den anderen anregend und befruchtend. Über ein gewisses Maß freilich darf die Teilnahme an den Genüssen und Leidenschaften des Lebens nicht gehen, wenn sich die rechte künstlerische Stimmung entwickeln soll. Sagt doch selbst Heine: „Der Strudel war zu groß, worin ich schwamm, als daß ich poetisch frei arbeiten konnte."[1] Vor allem aber ist an Goethe zu erinnern. Wie oft spricht nicht aus seinen Briefen Unmut über den ihm zu gering scheinenden geistigen Ertrag seines zerstreuten, vielgeschäftigen Lebens! An Schiller schreibt er einmal (am 29. Juli 1797): die Stimmung zur Poesie werde ihm dadurch genommen, daß er sich so viel mit der Welt abgeben müsse; ihm graue vor der empirischen Weltbreite. Manche Künstler können sich in bewundernswertem Grade von ihrer Umgebung ablösen und auf sich zurückziehen. Kleist hat seine Penthesilea zum guten Teil in französischen Gefängniszellen geschrieben. Und Theodor Storm schuf mitten in Kinderlärm und Wirtschaftstrubel viele seiner feinsten Novellen.[2]

Eine andere Frage bezieht sich darauf, ob und inwieweit es möglich und ratsam sei, die künstlerische Stimmung durch gewisse Mittel absichtlich herbeizuführen. Man erinnert sich dabei an Schillers scharlachroten Vorhang, an Richard Wagners Vorliebe, sich zur Arbeit in Samt und Seide zu kleiden,[3] an Jean Pauls Gewohnheit, während des Arbeitens dem Wein und Bier tüchtig zuzusprechen, an die Trunksucht Grabbes, und man sagt sich sofort, daß es unschuldige, bedenkliche und geradezu gefährliche Reizmittel für Anregung der künstlerischen Stimmung gibt. Auch heute rechtfertigen manche Künstler ihre Ausschweifungen mit dem fadenscheinigen Grunde, daß ihre künstlerische Stimmung nur auf solchem Boden gedeihe.

Eine große Rolle unter den Faktoren, von denen die künstlerische Stimmung abhängt, bildet das Wetter. Wie oft klagt nicht Schiller in den Briefen an Goethe über den drückenden, hemmenden Einfluß des schlechten Wetters auf sein Schaffen! Ebenso fühlte sich Richard Wagner in

[1] Heine-Briefe; Pan-Verlag; Band 2 (1907), S. 15 (Brief vom 24. August 1832). Heine fügt hinzu, daß er trotzdem fleißiger als sonst schreibe, da er in Paris sechsmal soviel Geld brauche als in Deutschland. Ebenso empfängt man aus den Briefen Thackerays (Das braune Haus: W. M. Thackerays Briefe an eine amerikanische Familie; Deutsche Ausgabe von Cecilie Mettenius; München) wiederholt den Eindruck, wie ihn das Wirrsal von aristokratischer Geselligkeit, in dem er herumschwärmte, zu seiner Unbefriedigung am Schaffen hinderte.
[2] Theodor Storm, Briefe in die Heimat aus den Jahren 1853—1864; Berlin 1907; S. 167 ff.
[3] Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, S. 106 f.

hohem Grade vom Wetter abhängig. Björnson sehnt sich aus ödem Schnee und kaltem Regen, aus grauer Erde und grauem Laubwald nach dem Licht und der Wärme des Sommers: „Ich kann nicht arbeiten, es sei denn, es wird besseres Wetter, und am liebsten bei offenen Fenstern."[1]

Vor allem aber wird an die geschlechtlichen Erregungen zu denken sein. Für so kritiklos ich es halte, die künstlerische Betätigung als eine Art Ausstrahlung aus dem Geschlechtsleben anzusehen, so kann doch daran nicht gezweifelt werden, daß die Erhöhungen und Niederdrückungen des Seelenlebens, die aus den Vorgängen des geschlechtlichen Gebietes stammen, auf die künstlerischen Stimmungen einen höchst bedeutenden Einfluß haben. Schon die allbekannte Erfahrung spricht dafür, daß selbst unkünstlerische Naturen in der Zeit der ersten Liebesleidenschaft sich dichterisch zu betätigen einen unwiderstehlichen Drang fühlen. Wie sehr Goethe die Liebesregungen als befruchtende Quelle für das künstlerische Schaffen gefühlt hat, geht aus seinem Gedichte „Amor als Landschaftsmaler" hervor. Und liest man seine Briefe an Frau von Stein, so empfängt man den Eindruck, daß aus seiner Liebe zu dieser Frau sich eine reine und warme Grundstimmung entwickeln mußte, die so recht für das Schaffen an Iphigenie und Tasso geeignet war. So sagt auch Clemens Brentano in einem Briefe an seinen Freund Achim von Arnim: „Ich schreibe nicht mehr leicht und ohne Freude, weil ich keine Liebe mehr habe."[2] Übrigens kann man aus den Briefen Brentanos an Arnim zugleich ersehen, in wie hohem Grade auch eine schwärmerische Freundschaft befruchtend für dichterische Stimmungen werden kann.

Fragt man aber, wie sich im allgemeinen das Hervorbrechen der künstlerischen Schaffensstimmung verstehen lasse, so wird man wiederum auf das unbewußte Seelenleben hingewiesen. Wie sollte sich dem Bewußtsein des Künstlers in ahnungsvoller Stimmung ankündigen, daß sich im eigenen Innern etwas Neues und Großes vorbereite, wenn es nicht einen unbewußten Untergrund des Seelenlebens gäbe? Die vorangegangenen Bewußtseinsvorgänge des Künstlers liefern für das Entstehen der Schaffensstimmung höchstens nur einige Anstöße; nimmermehr aber können sie als ausreichende Ursache angesehen werden. Nur wenn man den In-

[1] Björnstjerne Björnson, Briefe aus Aulestad an seine Tochter Bergliot Ibsen; Berlin 1911; S. 166 ff. (Brief vom 27. April 1890). [2] Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bearbeitet von Reinhold Steig; Stuttgart 1894; S. 43 f., 71 f. und oft.

begriff von unbewußten Angelegtheiten, den man künstlerische Begabung nennt, heranzieht, und wenn man den Erwerb an unbewußten Dispositionen dazunimmt, den die Entwicklung des Künstlers im Laufe der Zeit aufgespeichert hat, und wenn man ferner voraussetzt, daß sich dieser ganze unbewußte Untergrund in lebendiger Eigenbewegung und zugleich in Zusammenarbeit mit den Bewußtseinsvorgängen des Künstlers befindet, erhält man einen Boden, von dem aus es sich verstehen läßt, daß so Etwas wie eine künstlerische Schaffensstimmung entstehen kann.

III

DIE KONZEPTION

4. Als zweite Stufe im Ablauf des künstlerischen Schaffensvorganges tritt das Erlebnis hervor, das man üblichermaßen als Konzeption zu bezeichnen pflegt. In der Tat handelt es sich hier um eine Empfängnis: ohne Anstrengung, Mühe und Absicht werden dem Bewußtsein Inhalte zuteil, welche die Gefühlsgewißheit mit sich führen, daß in ihnen der fruchtbare Keim eines Kunstwerks enthalten ist. Diese Gefühlsgewißheit ist es, wodurch das Erlebnis der Konzeption seinen überwältigend beglückenden Charakter erhält. In besonders bezeichnender Weise äußert sich Anselm Feuerbach über das Erleben solcher Empfängnis. An einer Stelle heißt es: „Das heiterste Bild, welches ich in meinem Leben gemalt habe, ist das Seiten- oder Gegenstück zur Medea. Woher — wohin — weiß ich nicht recht zu sagen. Aus der Pistole geschossen, ein plötzlicher Einfall, geschichtslos, absichtslos, ohne mühseliges Studium, aus meinem Kopfe auf die Leinwand geflossen, ein sanfter warmer Strom, unmittelbar und ungesucht.“ Ähnlich sagt er von seiner Iphigenie: „Es war ein Moment der Anschauung, und das Bild ward geboren, nicht Euripideisch, auch nicht Goethisch, sondern einfach Iphigenie am Meeresstrand sitzend.“ Und ähnlich lautet auch, was er über die Entstehung seines Dante-Bildes sagt.[1] Und Goethe sagt im Hinblick auf seine letzte Zeit in Frankfurt: wenn er des Morgens die Augen aufgetan habe, sei ihm entweder ein wunderliches neues Ganzes oder ein Teil eines schon Vorhandenen erschienen; keinen Augenblick habe ihn sein produktives Talent verlassen.[2]
Ich kann mich über die so viel besprochene Stufe der Konzeption trotz

[1] Anselm Feuerbach. Ein Vermächtnis, S. 96, 106, 118. [2] Goethe, Dichtung und Wahrheit, im 15. Buch.

ihrer entscheidenden Bedeutsamkeit doch kurz fassen, da das, was im sechsten Kapitel über Eingebung und Einfall entwickelt wurde, sich zum großen Teil auf das Erlebnis der Konzeption bezieht, die sich ja eben wesentlich als Eingebung charakterisiert. Ich brauche daher hier nicht auf das Verhältnis der Konzeption zum Unbewußten einzugehen. Auch das im vorigen Kapitel über die künstlerische Anlage Auseinandergesetzte kommt dem Verständnis für die Konzeption zugute. Und anderseits wird das, was im nächsten Kapitel über das Genie gesagt werden wird, noch nachträglich auf die Konzeption Licht werfen.

Dagegen ist es nötig, die künstlerische Konzeption besonders mit Rücksicht auf das vielfach verbreitete Mißverständnis, als ob durch die Konzeption dem Künstler das ganze Kunstwerk in gnadenvoller Erleuchtung mit einem Schlage geschenkt würde, nach gewissen Seiten hin klarzustellen.

Erstlich ist zu beachten, daß die Konzeption nicht etwa in einer einzigen Eingebung für jedes Kunstwerk besteht. Vielmehr ist unter Konzeption in der Regel eine Aufeinanderfolge von Eingebungen und Einfällen zu verstehen. Der Künstler befindet sich eine Zeitlang in einer derartigen inneren Verfassung, daß ihm allerhand Einfälle kommen, die ihm für seine künftige künstlerische Schöpfung verheißungsvoll zu sein scheinen. Diese Stufe der Einfälle kann sich auch über den Schaffensverlauf verteilen; derart, daß auch spätere Abschnitte und Unterabschnitte des Schaffens durch Konzeptionen eingeleitet werden.[1] Unter den mannigfaltigen Einfällen kann nun allerdings einer so hervorragen, daß er als Grund- und Ureingebung angesehen werden darf. Die ganze künftige Schöpfung scheint in ihm angelegt zu sein. Von dieser grundlegenden Eingebung geht insbesondere beglückende Kraft aus. Sie vor allem wird als Offenbarung empfunden.

Zweitens muß man sich hüten, die Konzeption in zu große Annäherung an das vollendete Kunstwerk zu bringen. Die Konzeption ist ein mehr oder weniger Unentwickeltes im Vergleich zu der vollendeten Schöpfung. Die dem Bewußtsein sich ungesucht darbietenden Bilder bedürfen der Arbeit des Ausgestaltens und Verknüpfens. Die Konzeptionen tragen den

[1] Ich finde dies bei Karl Spitteler bestätigt. Er sagt aus eigener Erfahrung: an die „Ureingebung" schließe sich noch eine ganze Menge ergänzender „Untereingebungen" an, „und zwar grundsätzlich gesprochen, für jede Szene eine besondere" (Lachende Wahrheiten; 3. Auflage, Jena 1908; S. 47 f.).

Charakter des verhältnismäßig Unausgebildeten und verhältnismäßig Unverknüpften. Hartmann weist mit Recht darauf hin: das Vollständige und Fertige der Konzeption sei ein falscher Schein, der daraus entstehe, daß die Freude über den ungeheueren Gewinn den Künstler das Unvollständige der Konzeption übersehen lasse.[1] Von der Konzeption muß darum zur Arbeit des Durchbildens weiter geschritten werden. Ein Künstler, der grundsätzlich bei der Konzeption stehen bleiben und sie unmittelbar in künstlerische Wirklichkeit überführen wollte, würde sich den Vorwurf zuziehen, daß er sich in falscher, fauler, dünkelhafter Genialität wiege. Wesentlich anders freilich wird es zu beurteilen sein, wenn ein großer, wahrhaft genialer Künstler, der ausgereifte, durchgearbeitete Schöpfungen aufzuweisen hat, zuweilen seine Freude daran findet, seine Eingebungen und Einfälle frischweg so, wie sie ihm ungesucht und plötzlich gekommen sind, ohne jede Arbeit daran dem Publikum darzubieten. Die Konzeption fordert also vermöge ihrer verhältnismäßigen Unentwickeltheit notwendig das Fortschreiten zu einer weiteren Stufe, auf der allererst die dem Kunstwerk nötige Bestimmtheit erreicht wird.

Drittens ist zu bemerken, daß die Plötzlichkeit, mit der sich die Bilder in der Konzeption darbieten, keineswegs in uneingeschränktem Sinne zu verstehen ist. So wenig sich auch die Eingebungen aus dem, was im Bewußtsein vorausgegangen ist, verstehen lassen,[2] und so sehr daher auch das Unbewußte herangezogen werden muß: so fehlt es doch nicht an Anstößen zur Konzeption. Die Plötzlichkeit der Konzeption[3] schließt solche Anstöße nicht aus. Alles, was im fünften Kapitel über die Bedeutung der individuellen Erlebnisse und Erfahrungen für das künstlerische Schaffen auseinandergesetzt ist, gehört in gewissem Maße hierher. Denn in der Regel ist es keineswegs erst etwa der weitere Verlauf des Schaffens, wo die Erlebnisse und Erfahrungen des Künstlers anregend und befruchtend eingreifen; sondern es handelt sich meistens dabei geradezu um den aller-

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 538. Nebenbei bemerkt: der geringschätzige Vorwurf, den Hartmann S. 539 gegen Vischer erhebt, beruht auf dem Irrtum Hartmanns, daß der § 398 in Vischers Ästhetik die Konzeption im Auge habe. Dies ist unrichtig. Vischer behandelt die Konzeption erst in § 493. Und hier äußert sich Vischer über das verhältnismäßig Unvollständige der Konzeption genau im Sinne Hartmanns. [2] Nietzsche möchte mit dem Glauben an plötzliche Eingebungen gänzlich aufräumen. Was als plötzliche Eingebung erscheint, sucht er aus geschärfter und geübter Urteilskraft und aus angestauter Produktionskraft herzuleiten (Menschliches, Allzumenschliches, Band I, Nummer 155 f.). [3] Goethe sagt hinsichtlich der Entstehung seines Clavigo: „Was man in solchen Fällen Erfindung nennt, war bei mir augenblicklich" (im 15. Buch von Dichtung und Wahrheit).

ersten Anstoß. Irgendein vielleicht unscheinbares Erlebnis, irgend etwas beim Lesen eines Buches oder einer Zeitung Aufstoßendes kann der Anlaß dafür werden, daß dem Künstler eine Erleuchtung kommt.[1] Im weiteren Verlaufe des Schaffens werden dann die bereits geleisteten Gestaltungsakte zu Anreizen für die etwa noch eintretenden Teilkonzeptionen. Carl Spitteler behauptet aus eigenem Erleben, daß nichts so sehr das Auftauchen der „Untereingebungen" befördere wie kräftiges, vorwärtsdrängendes, künstlerisches Arbeiten. Nicht träumerischer Ruhezustand, sondern starkes Arbeiten lasse neue Eingebungen reichlich zuströmen.[2]

IV

DIE STUFE DER INNEREN DURCHFÜHRUNG

5. Die Bewußtseinsinhalte, aus denen die Konzeption besteht, können dem Gestaltungsdrang nicht genügen, sondern sie bilden wegen ihrer verhältnismäßigen Unentwickeltheit für ihn nur den Ausgangspunkt zur Durchführung der Gestaltungsziele. Und zwar handelt es sich dabei zunächst um Phantasiegestaltung. Jede weitere Ausarbeitung der Konzeption vollzieht sich zunächst innerhalb der Phantasiewelt, nicht sofort, unter Überspringen der Phantasie, in dem sinnlichen Darstellungsmittel. Häufig allerdings hält sich der Gestaltungstrieb bei den Phantasiegebilden als solche nur kurze Zeit, wie im Fluge, auf und drängt eilig nach dem sinnlichen Material hin, um so bald wie möglich zu endgültigem Prägen zu gelangen. So flüchtig aber auch das Verweilen des Gestaltungstriebes bei den Phantasiegebilden als solchen sein mag: gänzlich fehlen kann das Phantasiegestalten niemals. Es kommt mindestens als Übergangserscheinung zur Bearbeitung des sinnlichen Darstellungsmaterials hin vor. Hiervon war in einem anderen Zusammenhange schon gegen Ende des vorigen Kapitels die Rede, und nähere Ausführungen über diese gleichsam auf dem Sprunge zur sinnlichen Ausgestaltung hin geschehende Phantasiegestaltung werden weiterhin zu folgen haben.

So reiht sich also an die Konzeption als dritter Entwicklungsabschnitt des künstlerischen Schaffensvorganges die Stufe der inneren Durchführung. Diese von Hartmann gewählte Bezeichnung bringt deutlich

[1] Bei Dessoir (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 233) findet man erzählt, durch welch geringfügige Umstände in Max Halbes Phantasie die Konzeption seines Dramas „Jugend" hervorgerufen wurde. [2] Carl Spitteler, Lachende Wahrheiten, S. 50 f.

zum Ausdruck, daß es sich hier um ein sich innerhalb der Phantasie haltendes Gestalten handelt.

Die Psychologie der inneren Durchführung enthält das vorige Kapitel. Alles, was dort über die Vorzüge der das Schaffen begleitenden Einfühlung, über das Verhältnis von Fühlen und Denken, über die Verknüpfung nach Inhaltszusammenhang und nach stimmungsymbolischer Anschauung, über das latente Denken gemäß der Kausalität und der Zweckbeziehung, über das latente Verknüpfen nach Ähnlichkeit und Analogie, über die erwägenden und vergleichenden Hilfsakte, über die wesentliche Beteiligung des ursprünglichen künstlerischen Gefühls, über die Übungsgefühle und andere damit zusammenhängende Fragen erörtert wurde, bezog sich in erster Linie und vor allem auf die Ausgestaltung der Phantasiegebilde. Ich habe daher hier nur den Leser zu bitten, sich dies alles in Erinnerung zu bringen.

Dagegen ist es nötig, hier auf die großen Verschiedenheiten in der Art und Weise, wie dieser dritte Entwicklungsabschnitt verläuft, einigermaßen einzugehen. Eine solche Verschiedenheit zeigt sich schon dann, wenn man darauf achtet, ob bald nach dem Beginn der inneren Durchführung, oder doch lange vor ihrer Vollendung, das Bedürfnis entsteht, in versuchender, vorläufiger Weise das sinnliche Darstellungsmittel heranzuziehen und die noch unvollkommenen Phantasiegebilde, unfertig wie sie sind, in das sinnliche Material überzuführen. Wird diesem Bedürfnis gemäß gestaltet, so entsteht das, was man Entwurf, Umriß, Studie, Skizze nennt. So gibt es also Fälle, wo der Verlauf dieses dritten Abschnittes durch Ausführung einer Skizze oder mehrerer Skizzen unterbrochen wird, und andere Fälle, wo die innere Durchführung ohne Skizzierungsbetätigung verläuft.

Was ist denn das nun für ein Bedürfnis, aus dem das Herstellen einer Skizze entspringt? Friedrich Vischer gibt hierüber vortreffliche Ausführungen. Er sagt: der Künstler will „sein inneres Bild prüfen, ob es reif sei, in die Objektivität überzugehen“. Die Skizze ist „die erste Probe der Objektivität“. Damit ist der Skizze zugleich die weitere Aufgabe gestellt, dem Künstler die Mängel der ihm innerlich vorschwebenden Bilder zu Bewußtsein zu bringen. „Die Skizze ist ein Umstoßen und Wiederaufbauen des inneren Bildes.“[1] Diese nach vorwärts weisende Bedeutung der

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik, §§ 493 und 494.

Skizze hebt insbesondere Max Dessoir hervor. An der Skizze erwachsen neue Gestaltungen, sie gibt der schöpferischen Kraft Anregungen für die weitere Ausführung.[1]

Bei der Skizze denkt man vor allem an die bildende Kunst. Der Maler wie der Bildhauer greifen für die Skizze zur Zeichnung, doch kann jener auch zu farbigem Hinwerfen des geplanten Gemäldes, dieser zu flüchtigem Modellieren übergehen. Auch der Baukünstler bedient sich der Zeichnung: wenn er ein Modell herstellt, so geht dies wohl bereits über den Zweck einer Skizze hinaus. Aber auch der Tonschöpfer wirft die Hauptsachen in der Zeichensprache der Noten hin, und auch das Durchfliegen auf dem Klavier kann als Skizzieren gelten. Und der Dichter bringt kurze Andeutungen über den Gang seiner Dichtung zu Papier und versucht sich auch wohl bereits an dieser oder jener Stelle in künstlerischer Sprachform.[2]

In welchem Grade schon die Skizze, und sei sie noch so flüchtig, künstlerischen Genuß zu bereiten vermag, weiß jeder Kenner. Die Quelle dieses Genusses liegt einmal darin, daß wir durch die noch unausgearbeitete Skizze hindurch doch schon das vollendete Kunstwerk ahnend vorausschauen. Die erst einigermaßen vorhandene Durchbildung läßt uns die zunehmende Bestimmtheit der künftigen Ausführung vor unsere Phantasie treten. Und gerade dieses Vorauserschauen eines zukünftigen Fertigen aus einer noch unbestimmten und doch schon für das Hindurchblicken des künftigen Kunstwerkes genug bestimmten Gestalt gewährt einen besonderen künstlerischen Genuß. Sodann aber kommt hinzu, daß die Skizze die Eigenart des Künstlers in ihrer frischesten, ursprünglichsten Gestalt zeigt. In der Skizze tritt uns seine intime Art und Weise an einem Punkte entgegen, der gleichsam ihrer Geburt bedeutend näher liegt, als dies von dem fertigen Kunstwerk gilt. Auf dem weiten Wege zum fertigen Kunstwerk hin muß sich die Eigenart des Künstlers nach verschiedenen Richtungen mehr oder weniger anpassen, mehr oder weniger mit den Forderungen der Ausarbeitung auseinandersetzen und ihnen Rechnung tragen. In der Skizze wird die Eigenart des Künstlers in der unberührtesten Weise sichtbar. Hiermit hängt aufs engste zusammen, daß wir beim Betrachten einer Skizze mit der schöpferischen Tätig-

[1] Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 234. [2] Friedrich Vischer, Ästhetik, § 493.

keit des Künstlers so intim als nur irgend möglich in Berührung treten. In der Skizze treffen wir die Schöpfungskraft auf dem Punkte an, wo sie sich gerade eben entlädt, wo sie aus ihrer Innerlichkeit soeben ans Tageslicht tritt; wir fühlen uns dem status nascendi der Schöpferkraft so nahe wie möglich. Dies alles macht den eigentümlichen Reiz der Skizze aus.

Man vergegenwärtige sich etwa die Dichtungen Goethes, die — ich will nicht sagen, bloße Skizze geblieben sind, aber der Haltung einer Skizze mehr oder weniger nahestehen, etwa Wanderers Sturmlied, Sendschreiben, den Ewigen Juden, den Urfaust, Hanswursts Hochzeit, und man fühlt sich dem Quell, woraus Goethes Eigenart und Schöpfungsdrang fließt, besonders nahe. Die gleiche Erfahrung wird man machen, wenn man etwa Michelangelos oder Raffaels Zeichnungen zu ihren Werken betrachtet. Man fühlt sich dem Geheimnis der Schaffenswerkstätte des Künstlers näher.

Über diesen künstlerischen Vorzügen der Skizze darf aber die ihr naturgemäß anhaftende Schranke nicht übersehen werden. Diese besteht in dem Undurchgeführten, Nochnichtausgereiften. Die Skizze stellt ein Kunstwerk in Aussicht, ist aber selbst noch nicht Kunstwerk im vollen Sinne. Diese einfache, offen zutage liegende Wahrheit wird gegenwärtig überaus oft übersehen. Fast der Besuch einer jeden modernen Bilderausstellung liefert einen neuen Beweis dafür, daß viele Maler ihre Skizzen mit dem Anspruche, sie als vollwertige Kunstwerke betrachtet zu sehen, ausstellen. Ja es gibt viele Maler, die sich überhaupt nur im Skizzieren bewegen und doch der Meinung sind, hiermit endgültige Kunstwerke zu schaffen. Sie wollen uns glauben machen: das Intim-Künstlerische gehe verloren, wenn ein Kunstwerk durchgeführt werde. Im Durchschnitt ist es eine Überhebung, dem Publikum alle Versuche, Anläufe, Einfälle vorzuführen. Nur der wahrhaft große Künstler darf für seine Würfe und Roharbeiten auf allgemeines Interesse rechnen. Die Künstler von mittlerer Tüchtigkeit sollten uns nur wahrhaft Ausgereiftes, mit Aufbietung aller Kräfte zu Ende Geführtes darbieten. Sehr oft fehlt den heutigen Malern die Geduld, die Ausdauer, die Hingebung, ja geradezu das Ausgestaltungsvermögen, und so hasten sie von einer rohen Skizze zur anderen und dünken sich wohl gar wegen dieses Sichtummelns im Unfertigen als wunder wie genial.

V

DAS HAND-IN-HAND-GEHEN VON INNERER DURCHFÜHRUNG UND AUSFÜHRUNG

6. Auf einen anderen Unterschied innerhalb der dritten Schaffensstufe wird man durch die Frage geführt, in welchem Maße die innere Durchführung sich vor der sinnlichen Ausgestaltung oder Hand in Hand mit ihr vollzieht. Als äußerste Gegensätze stehen sich folgende beide Fälle gegenüber. Die innere Durchführung ist fertig, bevor der Künstler an die Bearbeitung des sinnlichen Materials — und ich meine hier die nicht bloß skizzenhafte, sondern als endgültig angesehene Bearbeitung — herantritt. Der Künstler hat sein Kunstwerk in der Phantasie zu vollendeter Gestaltung gebracht; es steht in seiner Phantasie fertig da. Dann erst geht er an die Übersetzung seiner Phantasiegestalten in das sinnliche Material. Dies ist der eine Fall. Ihm steht als äußerster Gegensatz dasjenige Verfahren gegenüber, das sofort mit Beginn der inneren Durchführung zugleich die Bearbeitung des sinnlichen Materials vornimmt. Eine innere Durchführung für sich, ohne Heranziehung und Prägung des Darstellungsmaterials, gibt es hier auch nicht eine kurze Strecke hindurch; sondern sie vollzieht sich hier während des sinnlichen Ausgestaltens, Hand in Hand mit diesem. Dazwischen liegt eine Fülle mittlerer Fälle, die sämtlich darin übereinstimmen, daß eine kürzere oder längere Strecke hindurch die innere Durchführung rein für sich, also vor Heranziehung des sinnlichen Materials, vorgenommen und erst, wenn die innere Durchführung einen gewissen Fortschritt, eine gewisse Reife aufweist, das sinnliche Material herangezogen wird, und daß von jetzt an nun die weitere innere Durchführung Hand in Hand mit der Bearbeitung des sinnlichen Materials vor sich geht. Je nachdem der Übergang zu diesem Hand-in-Hand-Gehen nach fortgeschrittenerer oder geringerer Reifung des inneren Durchführens erfolgt, ergeben sich sehr bedeutende Unterschiede innerhalb dieses mittleren Typus.

Jetzt habe ich vor allem zu sagen, was ich unter dem Hand-in-Hand-Gehen von innerer Durchführung und sinnlicher Ausgestaltung verstehe. Man hat sich vorzustellen, daß, während das sinnliche Ausgestalten sich im Zuge befindet, doch auch kurze Pausen eintreten, daß in diesen Pausen die Phantasie diejenigen Bilder entwirft und gestaltet, die durch die un-

mittelbar folgenden Ausführungsakte in das sinnliche Material übersetzt werden sollen, und daß auf diese Weise die innere Durchführung immer um einen Schritt oder einige Schritte der Ausführungsarbeit voraus ist. Eine gewisse Familienszene etwa steht einem Maler im ganzen und großen vor Augen; er hat dazu Studien und Skizzen gemacht und auf Grund dieser seine Phantasievorstellung von dem aus diesen Vorarbeiten herzustellenden Gemälde bis zu einem gewissen Grade ausreifen lassen. Dann nimmt er Pinsel und Leinwand zur Hand, und nun bestimmen sich während der Tätigkeit des Malens jene in allgemeinen Umrissen gehaltenen Phantasiegestalten stückweise genauer, derart daß dem Hinzufügen eines jeden Zuges auf der Leinwand immer das entsprechende Phantasiebild vorangeht. Läßt er auf eine Gestalt volleres Licht fallen, eine andere in stärkere Beschattung zurücktreten, als dies ursprünglich geplant war, so ist seine Hand dabei von einer ihm während des Malens in einer Pause gekommenen Phantasievorstellung geleitet. Bemüht er sich, die Stellung einer menschlichen Gestalt durch eine stärkere Verkürzung, als er zunächst gedacht hatte, wirksam zu machen, so ist ihm, vielleicht während er von der Staffelei zurücktrat und sich schauend in des Gemalte vertiefte, das entsprechende Phantasiebild aufgegangen. Wohlgemerkt: ich behaupte nicht, daß es sich so verhalten muß, sondern nur daß sich der Vorgang so abwickeln kann. Ich will hier ja nur erst verdeutlichen, was ich darunter verstehe, wenn ich von einem Hand-in-Hand-Gehen der inneren Durchführung und der Materialbearbeitung spreche.

Dieses Hand-in-Hand-Gehen kann aber auch eine etwas andere Bedeutung haben. Es ist doch auch möglich, daß auch ohne Eintreten einer Pause im Bearbeiten des sinnlichen Materials vorausschauendes Phantasiegestalten stattfindet. Die Bearbeitung des sinnlichen Materials setzt nicht aus, sondern gleichzeitig mit der ununterbrochen verlaufenden Reihe der ausführenden Gestaltungsakte entstehen auch die sich auf die folgenden Ausführungsakte beziehenden Phantasiegebilde. Während also der Maler an der einen Stelle seines Bildes mit seiner Hand tätig ist, beschäftigt sich seine Phantasie bereits mit dem, was an einer anderen Stelle ins Werk gesetzt werden soll. Es laufen also zwei Reihen nebeneinander her: die eine besteht aus Bewegungsvorstellungen und Bewegungsantrieben, die sich in Abhängigkeit von den vorausgegangenen Phantasievorstellungen vollziehen; die andere wird von den sich auf die folgenden Be-

wegungen beziehenden Phantasievorstellungen gebildet. Ich glaube: das menschliche Bewußtsein ist nicht so eng, daß es nicht Beides zugleich leisten könnte. Ein geübter Maler kann, so glaube ich, während seine Hand den Pinsel führt und vorher gestaltete Phantasievorstellungen verwirklicht, unter gewissen günstigen Bedingungen seine Phantasie zugleich die neuen Gebilde entwerfen lassen, die für die späteren Ausführungsakte in Frage kommen werden. Unter den „günstigen Bedingungen" verstehe ich etwa dies: die Ausführung der gegenwärtigen Akte darf nicht mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben, nicht zu viel Aufmerksamkeit erfordern; auch die neu zu bildenden Phantasievorstellungen dürfen nicht allzu schwieriger Art sein, sondern müssen sich verhältnismäßig leicht darbieten; überhaupt muß das Schaffen des Künstlers in gutem, frischem Zuge sein; und daß Übung vorhanden sein muß, habe ich ja ohnedies schon vorausgesetzt.

So kann also das psychologische Bild, das die mit den Ausführungsakten Hand in Hand gehenden Akte der inneren Durchführung darbieten, von zweierlei Art sein: entweder sind diese vorausschauenden Phantasieakte in die Pausen des Ausführungsvorganges eingebettet, oder sie vollziehen sich gleichzeitig mit den Akten der Ausführung. Selbstverständlich kann derselbe Ausführungsvorgang an der einen Stelle diesen, an einer anderen jenen Typus zeigen. Wenn dagegen die Ausführung für längere Zeit, für Stunden oder gar Tage, unterbrochen wird und sich die Phantasie in dieser Zwischenzeit mit der weiteren inneren Durchbildung ihrer Gestalten beschäftigt, so werde ich dann überhaupt nicht mehr von Pausen und von Hand-in-Hand-Gehen reden; vielmehr liegt dann der Fall so, daß die innere Durchführung eines Teiles des Kunstwerks für sich vorgenommen und erst, nachdem diese innere Durchführung eine gewisse Reife erlangt hat, der Schritt zur sinnlichen Ausführung gemacht wird.

An dem Hand-in-Hand-Gehen von Phantasiegestaltung und Ausführung ist noch eine Seite zu beachten. Die zwischen Phantasiegestaltung und ausführenden Akten bestehende Abhängigkeit ist doppelter Art. Daß die Phantasiegestaltung für den entsprechenden folgenden Ausführungsakt bestimmend ist, liegt auf der Hand. Die Phantasiegebilde sind ja im Hinblick auf die Überführung in das sinnliche Material überhaupt entstanden; sie haben hierin allein ihren Sinn. Aber umgekehrt besteht auch ein gewisser Einfluß der Ausführungsakte auf die weitere Phantasie-

gestaltung. Die Leichtigkeit, Sicherheit, Bestimmtheit des Phantasiegestaltens in den weiteren Teilen des Kunstwerkes wird gefördert, wenn die früheren Teile bereits zur Ausführung gebracht sind. Durch das Hervortreten der Phantasiegebilde zu sinnenfälliger Bestimmtheit geschieht es, daß die sich hieran anschließenden Phantasiegestaltungen sich in einem sichereren Geleise bewegen, individuelleres Gepräge und festere Verknüpfung erlangen, als wenn die vorausgegangenen Phantasiegebilde nicht im sinnlichen Material verkörpert worden wären. Die zur Sinnlichkeit gediehene Ausführung dient der folgenden Phantasiegestaltung in viel höherem Maße als Halt und Richtschnur, als wenn das Vorausgegangene erst nur in der Form von innerer Durchführung vorläge. Der Dramatiker fühlt sich in der inneren Durchbildung der Vorgänge des zweiten Aktes weit sicherer, wenn der erste Akt bereits in sprachlicher Ausprägung niedergelegt ist. Und auch das Fortschreiten der inneren Durchführung von Szene zu Szene vollzieht sich zweifelsfreier, gefestigter und mehr bis in die Einzelheiten hinein, wenn die jeweilig vorangehende Szene zu vollbestimmter sprachlicher Ausarbeitung gebracht ist. Es ist nahezu unmöglich, ein umfangreiches Kunstwerk, etwa ein mehraktiges Drama, zu genauer innerer Durchführung zu bringen und dabei die ganze sprachliche Ausgestaltung bis an das Ende zu verschieben. Und ebenso wird ein Maler sein gestaltenreiches Gemälde kaum in allen seinen Teilen zuerst als Phantasiegebilde fertig zu Ende führen und dann erst an die Ausführung schreiten. Er gewinnt die Sicherheit und Bestimmtheit in dem phantasiemäßigen Gestalten der einzelnen Teile nur dadurch, daß er diese oder jene Stelle des Bildes mit dem Pinsel in Angriff nimmt. Die sinnenfällige Ausführung einer bestimmten Stelle gibt seiner Phantasie Festigkeit und Richtschnur für den phantasiemäßigen Ausbau anderer Stellen.

Natürlich ist auch hier von vornherein einer Menge von Möglichkeiten Freiheit gegeben. Je nach Kunstzweig, je nach Umfang und Verwickeltheit des Kunstwerks, je nach individuellem Können und individuellen Gewohnheiten wird es sich richten, ob ein Künstler sich längere Strecken in reiner Phantasiegestaltung bewegt, ohne zum sinnlichen Material zu greifen, oder ob er schrittweise die folgende Phantasiearbeit durch vorausgehende Ausführungsakte unterstützt. Jedenfalls führt das Hand-in-Hand-Gehen von Phantasiegestaltung und Ausführung den großen Vor-

teil mit sich, daß Schritt für Schritt der inneren Durchführung Erleichterung und Festigung zuteil wird.

7. Nach allen diesen Erörterungen sind wir nun soweit, um etwas Genaueres über das Vorkommen und die Wichtigkeit der vorhin hervorgehobenen drei Fälle zu sagen. Der Einfachheit halber will ich dabei zunächst nur an die bildende Kunst denken.

Was den einen äußersten Fall, das Zu-Ende-Führen der Phantasiegestaltung vor dem Heranziehen des sinnlichen Materials, betrifft, so kommt er wohl nur annäherungsweise vor. Es dürfte freilich oft genug geschehen, daß es einem Maler so scheint, als ob er, bevor er noch einen Pinselstrich getan hat, sein Gemälde bis in alle Einzelzüge vollendet in sich trüge. In Wahrheit aber wird sein Phantasiegebilde, sobald er an die Ausarbeitung herantritt, mancherlei Ausgestaltung ins Einzelne und Feine, wohl auch mancherlei Abänderung erfahren. Mit fortschreitender sinnlicher Ausführung wird den jeweilig folgenden Phantasieinhalten eine genauere Bestimmtheit zuteil, als ihnen vor dem Inangriffnehmen der Ausführung zukam. Ich nehme an: der Maler tritt jetzt an die Aufgabe heran, die Handgebärde an irgendeiner Gestalt zu malen. Da stellt sich ihm das Phantasiebild der Hand vor Augen. Und ich glaube nun, daß dieses sich unter dem Einfluß der bereits geschehenen Ausführung anderer Teile des Gemäldes gestaltende Phantasiebild der Hand eine feinere und reichere Bestimmtheit an sich trägt, als sie das Hand-Phantasiebild besaß, das von dem Maler vor aller Ausführung gestaltet worden war. Nur annäherungsweise also darf, wenigstens was die bildenden Künste betrifft, von dem Extrem der aller Ausführung vorangehenden Vollendung der inneren Durchführung die Rede sein.

Je einfacher, einförmiger, anschauungsärmer das Kunstwerk ist, das geschaffen werden soll, um so eher wird es der Phantasie gelingen, vor aller Ausführung die innere Durchführung in erschöpfender Weise zu Ende zu bringen. In Baukunst und Kunstgewerbe wird es daher weit eher möglich sein, dieses Extrem völlig, nicht bloß annäherungsweise zur Verwirklichung zu führen. Ein bestimmtes Gesimse, eine bestimmte Wölbung läßt sich in der Phantasie viel leichter bis in jede Einzelheit endgültig vorstellen als ein menschliches Antlitz oder ein belaubter Baum. Mit Rücksicht auf Baukunst und Kunstgewerbe braucht also die Einschränkung des „Annäherungsweise“ viel weniger gemacht zu werden.

Auch das andere Extrem — das Hand-in-Hand-Gehen von innerer Durchführung und Materialbearbeitung, ohne daß innere Durchführung rein für sich vorausgegangen wäre — kommt wohl fast immer nur annäherungsweise vor. Auch hier habe ich zunächst nur die bildenden Künste im Auge. Selbst wenn ein Künstler, von seiner Konzeption leidenschaftlich ergriffen, mit Hast oder gar Überstürzung zur Ausführung eilt, so vergeht doch wohl eine wenn auch nur kurze Spanne Zeit, ehe die Materialbearbeitung in Angriff genommen wird, und in dieser Zeit wird schon unwillkürlich die Phantasie des Künstlers eine gewisse Durchbildung der Konzeption vornehmen. Immerhin gibt es genug Fälle, die annäherungsweise eine Verwirklichung dieses zweiten Extrems darstellen.

Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß eine Annäherung an das erste Extrem sich am ehesten bei solchen Künstlern findet, die langsam und bedächtig schaffen, deren Ausführungsdrang sich nicht durch Stärke und Entschiedenheit auszeichnet, und die daher nur scheu und zögernd an die Bearbeitung des sinnlichen Materials herantreten. Bei Künstlern solcher Art kann es geschehen, daß sie ihre Kunstwerke in ihrer Phantasie nicht nur in den Hauptsachen, sondern auch bis in die Einzelheiten hinein durchgearbeitet haben, bevor sie endlich den Entschluß fassen, die Ausführung in Angriff zu nehmen. Die Neigung zu dem anderen Extrem wiederum wird sich am ehesten bei Künstlern finden, in denen es braust und stürmt, die von ungeheuerem Verwirklichungsdrang erfüllt sind und daher ihre Schöpfung nicht rasch genug zu vollem Ende gebracht sehen können. Hier kann es leicht geschehen, daß sich die Phantasiearbeit nahezu gänzlich während der Materialbearbeitung vollzieht.

In den bei weitem meisten Fällen fällt die innere Durchführung in den vielgestaltigen Umkreis des mittleren Typus: die innere Durchführung geht bis zu gewissem Grade voran, hierauf ergänzt und vollendet sie sich Hand in Hand mit den Ausführungsakten. Dabei wird naturgemäß der Vorgang häufig dadurch verwickelter, daß, nachdem die Ausführung bis zu einem gewissen Punkte gediehen ist, der Künstler sich eine Zeitlang wieder in reiner Phantasiegestaltung ergeht, worauf er dann die Ausführung von neuem aufnimmt und die Phantasiearbeit Hand in Hand mit ihr fördert. So kann die reine Phantasiearbeit sich in mehrere Strecken teilen, die durch Strecken des Hand-in-Hand-Gehens geschieden sind.

Welche der vielen Möglichkeiten nun, die dieser mittlere Typus zuläßt,

jedesmal in die Erscheinung tritt, dies hängt von der Stärke des Verwirklichungsdranges, von dem Grade der Bedächtigkeit oder Heftigkeit des künstlerischen Schaffens, von dem Grade der Freude am stillen Hegen und innerlichen Reifenlassen oder aber an dem sichtbaren Phantasieerfolge ab; aber es kommen auch mancherlei außerästhetische Faktoren in Betracht. Brennt der Künstler vor Ehrgeiz, sein Werk dem Publikum vorzuführen, so wird er sich nicht erst längere Zeit in seinem Innern mit seinem Werke tragen, sondern möglichst rasch zur Ausführung übergehen. Auch die äußere Notlage führt oft genug den Künstler zur Abkürzung der Periode der reinen Phantasiearbeit. Aber auch gewisse Arbeitsgewohnheiten kommen in Frage. Es gibt Künstler, deren Phantasie erst dann in rechten Fluß kommt, wenn das sinnliche Material vorgenommen und mit seiner Bearbeitung begonnen wird. Ohne die Akte des Ausführens fehlt es der Phantasie an Anstoß und Anhalt. Indem die Phantasiebilder in sinnliche Erscheinung treten, fühlt sich die Phantasiearbeit geklärt, in sichere Bahn gelenkt, in rasche Bewegung gebracht. Künstler von dieser Arbeitsweise nähern sich selbstverständlich dem zweiten Typus (dem Fehlen des Vorausgehens jeglicher inneren Durchführung).

8. Was die Dicht- und die Tonkunst betrifft, so zeigt hier das Verhältnis zwischen innerer Durchführung und sinnenfälliger Ausführung gewisse in der Natur dieser beiden Künste wurzelnde Besonderheiten, die eine kurze Besprechung verdienen. Ich fasse die Dichtkunst ins Auge. Was uns an ihr entgegentreten wird, gilt in der Hauptsache auch von der Musik.

Die Ausführungsakte in der Dichtkunst bestehen, gemäß dem hier eingeführten und festgehaltenen Begriff der Ausführung, ausschließlich in dem Vortragen oder Vorlesen der Dichtung. Das Niederschreiben und Druckenlassen kann nicht eigentlich als Ausführungsakt angesehen werden; vielmehr darf es lediglich als Herbeiführung der Möglichkeit des Vorlesens gelten. Nur stellvertretender Art, nur ersatzweise also könnte das Festlegen in Schriftzeichen zur ausführenden Gestaltung gerechnet werden. Dagegen fällt das sprachliche Ausgestalten der Dichtung, soweit es der Dichter rein in seinem Innern vornimmt, durchaus in den Umkreis der inneren Durchführung. Die sprachliche Formung kann bis auf das letzte Tipfelchen geleistet werden, ohne daß die Phan-

tasie aus sich heraustritt und zum sinnlichen Sprechen fortschreitet. Das innere Sprechen fällt nicht weniger in den Bereich der Phantasie wie das rein innerlich bleibende Farben- und Gestaltensehen. Mit andern Worten: man hat bei der inneren Durchführung auf dem Gebiet der Dichtung immer auch mit an die Arbeit der Wortphantasie zu denken.

Aus dieser Sachlage erhellt, daß für den Dichter die Ausführungsakte bei weitem geringere Wichtigkeit haben als für jeden anderen Künstler. Einmal schon darum, weil zum Vorlesen und Vortragen weit weniger ein besonderer Schulung bedürftiges technisches Können gehört als zu den Ausführungsakten irgendeiner anderen Kunst. Das Vorlesen und Vortragen ergibt sich, wenigstens bis zu einer gewissen Vollkommenheit, schon auf Grundlage des gewöhnlichen Könnens. Sodann ist zu bedenken, daß auch für den Genießenden das sinnliche Hören der Worte keineswegs unbedingt nötig ist, sondern das Phantasiehören (indem die Dichtung gelesen wird) an die Stelle des sinnlichen Hörens treten kann, ohne daß der dichterische Genuß in seinem Wesen gestört würde. Vor allem aber ist in unserem Zusammenhange darauf Gewicht zu legen, daß auf dem Gebiete der Dichtkunst die Ausführungsakte nur selten zu einem Hand-in-Hand-Gehen mit den Akten der inneren Durchführung herangezogen werden. Bei einer Menge von Dichtungen (man denke besonders an Novellen und Romane) kommt es überhaupt nicht dazu, daß der Dichter sie laut oder leise spricht. Tut er dies aber, so geschieht es doch meistens erst nach vollzogener sprachlicher Prägung, also nach vollendeter innerer Durchführung. Selbst bei lyrischen Gedichten ist es wohl kaum die Regel, daß der Dichter während des sprachlichen Gestaltens die innerlich geprägten Worte und Verse vor sich hin spricht oder singt. Goethe erzählt in Dichtung und Wahrheit, daß er den Halbunsinn — er meint Wanderers Sturmlied — bei einem schrecklichen Wetter, das ihn unterwegs getroffen, leidenschaftlich vor sich hingesungen habe. Hier lag also ein Hand-in-Hand-Gehen von innerer Durchführung und sinnlicher Ausführung vor. Aber als Regel ist ein solches sprechendes oder singendes Dichten sicherlich nicht hinzustellen. Wir dürfen also sagen: in der Dichtkunst treten die Ausführungsakte meistens erst nach vollendeter innerer Durchführung sei es der ganzen Dichtung, sei es eines ihrer Teile ein.

Anders liegt die Sache, wenn man an die Stellvertretung der Ausfüh-

rungsakte, an das Niederschreiben der Dichtung, denkt. Hier handelt es sich nicht um das Überführen der Phantasieworte in ihre sinnliche Gestalt, sondern um ihre Festlegung in einem Zeichensystem. Diese Fixierungsakte (S. 91 f.) sind, mindestens seit der allgemeineren Verbreitung der Schreibkunst, von weit größerer Bedeutung für die innere Durchführung als die eigentlichen Ausführungsakte. Das Hand-in-Hand-Gehen von innerem sprachlichen Prägen und Niederschreiben ist wohl der gewöhnliche Fall. Daß ein Dichter eine Novelle oder ein Drama oder auch nur ein Kapitel oder einen Akt zuerst in der Phantasie sprachlich genau geprägt haben und dann erst ans Niederschreiben gehen sollte, dürfte kaum vorkommen. Vielmehr formt der Dichter entweder einige Verse, eine Strophe, einige Sätze im Stillen und bringt sie dann zu Papier; oder aber er dichtet geradezu während des Niederschreibens, wobei natürlich das Schreiben als mit kürzeren oder längeren Unterbrechungen verlaufend zu denken ist.

Ja es kann das Niederschreiben in gewisser Hinsicht geradezu in die Rolle der Ausführungsakte eintreten: insofern nämlich durch das Niederschreiben bei vielen Dichtern fortlaufend die Phantasie in Fluß gebracht wird. Die Vorstellungen strömen reichlicher und passender herbei, die anschauliche Gestaltung vollzieht sich leichter und sicherer, die sprachlichen Ausdrücke stellen sich in zutreffenderer Weise zur Verfügung, wenn sich das Papier fortlaufend mit Buchstaben als sinnlichen Zeichen der Phantasietätigkeit füllt.

9. Wenn innerhalb der Dichtkunst, wie wir gesehen haben, das Verhältnis der Ausführungsakte im eigentlichen Sinn zu den Akten der inneren Durchführung kein hervorragendes Interesse darbietet, so tritt statt dessen in der Dichtkunst auf dem Boden der inneren Durchführung selbst ein ähnliches Verhältnis hervor, das ein interessantes und schwieriges Problem enthält. Die innere Durchführung auf dichterischem Gebiete nämlich vollzieht sich in zwei Schritten: erstlich gestaltet die Phantasie die Inhaltsvorstellungen, und zweitens gibt sie ihnen ein sprachliches Gepräge. Faust hat der Phantasie des jungen Goethe vielleicht in verschiedenen Gebärden, Lagen, Handlungen vorgeschwebt, bevor sich ihm die Gefühle und Gedanken Fausts in bestimmten Worten zu verkörpern begannen. Oder man stelle sich Gottfried Keller in seinem Schaffen an irgendeiner Novelle, etwa am Landvogt von Greifensee,

vor: es ist wenigstens möglich, daß sich all die bunten Begebenheiten dieser Erzählung vor seinem inneren Auge abspielten, ohne daß sich noch sprachliche Prägung damit verband. Man hat also in der Dichtkunst zwischen den inhaltformenden und den sprachprägenden Leistungen der Phantasie zu unterscheiden. Mit kurzem Ausdruck will ich von Bild- und Sprachphantasie reden.

Und da erheben sich denn die Fragen: wie sich im dichterischen Schaffen Bild- und Wortphantasie zueinander verhalten; in welchem Maße die Bildphantasie der Wortprägung vorausgehen könne, und welche Verschiedenheiten dieses Vorausgehen der bildnerischen Phantasie in verschiedenen Fällen zeige; ferner: welche Bedeutung für das dichterische Schaffen und welchen Umfang das Hand-in-Hand-Gehen von Bild- und Wortphantasie besitze, und welche wichtigen Verschiedenheiten in dieser Hinsicht vorkommen. Die Beantwortung dieser Fragen würde ein umfassendes Eintreten in die Eigentümlichkeiten des dichterischen Schaffens erfordern. Es erscheint mir daher zweckmäßig, daß diese Probleme in der Ästhetik der Dichtkunst behandelt werden. Ich begnüge mich hier, auf sie und ihre Wichtigkeit hingewiesen zu haben.

Die Vollständigkeit würde es erfordern, daß nun auch die Tonkunst hinsichtlich des Verhältnisses der Phantasiegestaltung zur Ausführung betrachtet würde. Die Ausführung besteht hier in der Übertragung der Phantasietöne in sinnliche Hörbarkeit, sei es daß der Tonschöpfer sein Phantasieerzeugnis selbst singt oder spielt, sei es daß er es von anderen singen oder spielen läßt. Das Festlegen in Notenschrift ist ein bloßer Fixierungs-, kein Ausführungsakt. Und die Ausgestaltung des Tonwerkes im Phantasiehören wiederum gehört zur inneren Durchführung. Die Bedingungen für die Beantwortung der Frage, wie sich in der Musik innere Durchführung und sinnliche Ausführung zueinander verhalten, sind also in dieser Kunst im wesentlichen gleicher Art wie im Reiche der Dichtung. So wird denn auch die Beantwortung dieser Frage zu ähnlichen Ergebnissen wie in der Dichtung führen. Ich darf es mir daher erlassen, nach Behandlung der Dichtkunst auch noch die Musik unter denselben Gesichtspunkten zu betrachten.

Noch muß eine kurze Bemerkung einer besonderen, in fast allen Künsten vorkommenden Form des Hand-in-Hand-Gehens von Phantasiegestaltung und Ausführung gewidmet werden. Ich meine das Improvisieren.

Das allgemeinste Merkmal des Improvisierens besteht darin, daß innere Durchführung für sich überhaupt nicht vorkommt oder doch auf die allerknappste Zeit beschränkt ist. Dazu kommt aber dann das Weitere, daß das Ausführen geradezu zum vollen Fertigstellen eines Kunstwerkes führt, nicht also etwa nur irgendeinen Teil eines Kunstwerks verwirklicht. Das am meisten Unterscheidende des Improvisierens aber liegt darin, daß ein Publikum vorausgesetzt wird, das den Künstler laut oder stillschweigend auffordert, auf der Stelle ein Gedicht, ein Tonstück, ein Ölbild zu schaffen, und das während seiner Anwesenheit das Kunstwerk werden und sich vollenden sehen will. In vielen Fällen spitzt sich die Teilnahme des Publikums noch daraufhin zu, daß aus seiner Mitte dem Künstler eine bestimmte Aufgabe gestellt wird. So gibt es Improvisatoren, die sich eine bestimmte Reimfolge geben lassen und nun sofort ein Gedicht, das diese Reime hat, verfertigen. Über die der Improvisation anhaftenden mißlichen und künstlerisch-rohen Seiten haben Friedrich Vischer und Eduard Hartmann treffliche Erörterungen gegeben.[1] Schon an einer früheren Stelle (S. 225) ist vom Improvisieren die Rede gewesen.

VI

DIE STUFE DER AUSFÜHRUNG

10. Die Erörterungen über den dritten Entwicklungsabschnitt des künstlerischen Schaffensvorganges haben von selbst auf Schritt und Tritt dazu geführt, auch den vierten Entwicklungsabschnitt, die Akte der Ausführung, in die Betrachtung hereinzuziehen. So hat, wie der Leser gesehen hat, die Untersuchung der inneren Durchführung zugleich die sinnliche Ausführung des Kunstwerkes in wichtigen Beziehungen mit untersucht. Ja es bleibt der allgemeinen Ästhetik über diese vierte Stufe nicht mehr viel zu sagen übrig. Die Ästhetik der einzelnen Künste allerdings wird, auch wenn sie sich aller eigentlich technischen Anweisungen enthält, über die Bearbeitung des sinnlichen Materials in eingehende Betrachtungen einzutreten haben.

Für die allgemeine Ästhetik scheint mir hinsichtlich der künstlerischen Ausführungsakte noch folgendes Problem von Wichtigkeit zu sein. Die

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik, § 506. Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 542 f. Eine Improvisatorin im idealsten Sinne hat Frau von Staël in ihrer Corinna geschildert.

Abhängigkeit der Ausführungsakte von den Phantasievorstellungen darf als ein unbestrittener Zusammenhang gelten. Wie alle von Willkür und Absicht geleiteten Bewegungsantriebe und Bewegungsakte von Vorstellungen abhängen, so gilt dies auch von denen der künstlerischen Art. Dagegen fragt es sich, ob der Zusammenhang zwischen den künstlerischen Bewegungsakten (seien sie mit den Händen oder den Stimmwerkzeugen oder sonstwie geleistet) in dem Sinne zu verstehen sei, daß Alles, was durch den jeweiligen künstlerischen Bewegungsakt in dem sinnlichen Material bewirkt wird, vorher in der Form des Phantasievorstellens vorhanden gewesen sein müsse. Man mache sich gegenwärtig, was hiermit behauptet wäre. Beim Zeichnen beispielsweise würde dies heißen, daß auch jede kleinste Ausbiegung eines Striches nach links oder rechts, jedes Dicker- oder Dünnerwerden eines Striches, jedes Pünktchen vorher als Phantasievorstellung dagewesen sei. Wenn der Dichter sein Gedicht vorliest, so würde mit jenem Satze gesagt sein, daß auch jedes An- und Abschwellen der Stimme, jede Veränderung in ihrer Höhenlage von dem Vorlesenden vorher vorgestellt worden sei. Man sagt sich sofort, daß dies der Erfahrung widerspricht. Die hier bezeichneten kleinen und kleinsten Züge sind nicht als Übertragung von Phantasievorstellungen in das sinnliche Element anzusehen, sondern sie kommen erst durch die Ausführung selbst hinzu. Sie entstammen dem Können der Ausführung, der Geschicklichkeit, Gewandtheit, Übung des Künstlers. So ist nicht alles, was das ausgeführte Kunstwerk enthält, eine Überführung von Phantasievorstellung ins Sinnliche; sondern es birgt in sich ein Mehr, das aus dem technischen Können als solchem herfließt. Und dieses Mehr, aus so kleinen Zügen es auch besteht, ist doch für den Eindruck des Kunstwerkes von großer Wichtigkeit. Es setzt der Individualität der Gestalten den letzten Punkt auf. Es führt das trotz aller Bestimmtheit doch immer noch nicht völlig bestimmte Phantasiebild der allerletzten Bestimmtheit zu.

Wie ist es denn nun aber möglich, daß Bewegungsantriebe und Bewegungsakte rein als solche, das heißt: ohne daß die entsprechenden Phantasievorstellungen vorausgegangen wären, solche Züge in der sinnlichen Erscheinung hervorbringen, die dem künstlerischen Eindruck förderlich sind? Wie kann aus den Bewegungsantrieben und Bewegungsakten als solchen eine solche zweckmäßige Leistung hervorgehen? Dies

ist nur durch die Annahme erklärlich, daß bei der Ausführung der Bewegungen die vorangegangenen Erfahrungen des diesen Bewegungen gewidmeten Lernens in verdichteter, abgekürzter, latenter Weise mitwirksam sind. Ich will auf die Psychologie dieses technischen Lernens nicht eingehen. Jedenfalls handelt es sich dabei um die Ausbildung und Aufspeicherung von Dispositionen, die der Materialbearbeitung dienen. Auf Grund dieses Vorganges nun eben geschieht es, daß die technischen Akte immer zweckmäßiger werden. Auf diese Weise läßt sich das Mehr an Bestimmtheit und Individualität verstehen, das den ausgeführten Bewegungen im Vergleich mit den vorausgehenden Phantasievorstellungen zukommt.

11. Durch das zuletzt Dargelegte sind wir auch bereits auf die Bedingung geführt, die an den Ausführungsakten erfüllt sein muß, wenn sie den künstlerischen Anforderungen genügen sollen. Die Ausführungsakte dürfen nicht mehr die Mühe des Lernens, das Versuchende, Tastende, Aufpassende, Ringende, das dem Wege des Lernens eigentümlich ist, an sich tragen. Das Kämpfen mit Unsicherheiten und Schwierigkeiten muß dahinter liegen. Die Materialbearbeitung muß den Charakter fließender, sicherer Geübtheit, freier Beherrschung zeigen. Die Meisterschaft muß erreicht sein. Das Kennzeichen des Meisters besteht darin, daß der Künstler der in der Bearbeitung des Materials liegenden Schwierigkeiten Herr geworden ist. Man darf natürlich dem Worte „Meister" auch einen weiteren und tieferen Sinn geben, indem man die Reife in der Phantasiegestaltung, in der inneren Durchführung zur Bedingung der Meisterschaft macht. Was ich hier „Meister" nenne, wäre sonach die engere Bedeutung dieses Wortes.

Gemäß dieser Definition würde sich allerdings die Meisterschaft in Dicht- und Tonkunst lediglich auf den Vortrag beziehen. Es wird daher zweckmäßig sein, in diesen beiden Künsten das Schlußglied der inneren Durchführung, die phantasiemäßige Sprach- und Tonprägung, heranzuziehen und die Meisterschaft in die freie Beherrschung der sprachlichen und klanglichen Prägung überhaupt zu setzen. Der Worte oder der Töne Meister würde hiernach auch schon der Künstler heißen, der, ohne Ausgezeichnetes in sprechendem, singendem, spielendem Vortragen zu leisten, das Sprach- oder Tonkunstwerk sprachlich oder klanglich in seiner Phantasie mit siegreicher Beherrschung ausgestaltet.

Die Bearbeitung des sinnlichen Materials (und ich rechne jetzt auch die phantasiemäßige Ausgestaltung des sprachlichen und klanglichen Materials hinzu) zeigt nun aber auch dort, wo sie meisterlich geübt wird, gewisse allgemeinste Unterschiede. Einmal schon in dem Verhältnis des Könnens zu den technischen Schwierigkeiten. Vorausgesetzt ist für alle Fälle das siegreiche Überwinden dieser Schwierigkeiten. Aber innerhalb dieses Herrgewordenseins gibt es nun doch zwei Möglichkeiten: entweder ist das siegreiche Hinaussein über alle Schwierigkeiten in dem Sinne von spielender Leichtigkeit, von fließender Selbstverständlichkeit vorhanden; oder es äußert sich als ein aus Kampf mit ihnen hervorgehendes Beherrschen der Schwierigkeiten. Dort liegt ein völliges Schweben über den technischen Schwierigkeiten, hier ein siegreiches Sichherausarbeiten aus ihnen vor. Dieser zweite Fall bedeutet nicht im entferntesten eine künstlerische Minderwertigkeit. Es gibt künstlerische Temperamente von langsamer, spröder, zäher Art, künstlerische Talente von schwerfälliger Tiefe und selbstquälerischer Gründlichkeit: diese werden es vielleicht nie zu jener spielend mühelosen Art der Materialbearbeitung bringen. Ihre Meisterschaft wird vielleicht immer etwas von Ringen mit Material und Technik, etwas von Herbheit und Rauhigkeit an sich tragen. Damit ist nicht nur eine Eigentümlichkeit des subjektiven Schaffensvorganges bezeichnet, sondern es bringt sich diese subjektive Besonderheit auch in dem sinnlichen Eindruck des Kunstwerks, mehr oder weniger zum Vorschein. Die Technik trägt, indem sie den Sieg über die Schwierigkeiten sichtbar werden läßt, doch zugleich auch Spuren von der Arbeit an sich, die diesem Siege vorausgegangen ist. Und dies kann dem Kunstwerk einen hohen künstlerischen Reiz geben: es entsteht der Eindruck herber Kraft, selbsterrungener Eigenbestimmtheit. Dort trägt die sichere Beherrschung den Charakter des Selbstverständlichen, hier den des Errungenen.

Man stelle etwa den hemmungslos strömenden Anfangsmonolog des Goetheschen Faust neben den einer viel späteren Zeit entstammenden, spröderen zweiten Monolog oder seine Iphigenie neben das Helena-Drama aus dem zweiten Teil des Faust, oder man vergleiche Schillers Jungfrau mit Kleists Prinzen von Homburg, und man wird deutlich den Unterschied beider Typen der Meisterschaft wahrnehmen. Dem Typus des spielenden Beherrschens gehören Heyses erzählende Dich-

tungen, dem des herben Beherrschens Konrad Ferdinand Meyers Novellen und Romane an. Dichter wie Hebbel und Ibsen[1] sind Meister von schwerem, Dichter wie Liliencron, Schnitzler, Bahr Meister von leichtem Siege.

Noch einen anderen, obzwar mit dem ersten einigermaßen zusammenhängenden Unterschied zeigt das meisterliche Ausführen. Wiederum sage ich: vorausgesetzt ist das Hintersichhaben der Mühsal des Lernens; die Ausführungsakte müssen auf Übung beruhen. Auf diesem Boden nun erwachsen folgende zwei Möglichkeiten, wenn man auf die Stellung des Bewußtseins zu der Eingeübtheit der Ausführungsakte achtet. Ich will sie als bedächtige und als sorglose Ausführung bezeichnen. Auch in dem ersten Typus gehen die Ausführungsakte auf der Grundlage einer zu vollbefriedigendem Ende gediehenen Übung vor. Allein dabei hat das Bewußtsein den Ausführungsakten gegenüber doch die Haltung des Fragens und Prüfens; das Bewußtsein schwebt mit Aufsicht darüber; es ist bereit zu berichtigen und zu verbessern. In dem anderen Falle überläßt sich der Künstler zweifelsfrei, wohlgemut, mit Selbstverständlichkeit dem Zuge seines Könnens. Alles ist frisch und froh, vertrauensvoll und gelingenssicher. Läßt man beide Möglichkeiten sich bis ins Einseitige steigern, so entsteht im ersten Falle das pedantisch tiftelnde, wählerisch zögernde, im andern das leichtfertig eilende, sich im raschen Hinwerfen nicht genug tun könnende Verfahren.

Der Typus der Bedächtigkeit kennzeichnet sich durch häufiges Auftreten der unterbrechenden Hilfsakte. Erwägungen über die zweckmäßigste Art der Materialbehandlung schieben sich zwischen die Ausführungsakte. Alles, was ich im siebenten Kapitel über die Unterbrechung der Gestaltungsakte auseinandergesetzt habe, findet auch auf die Materialbehandlung Anwendung. Es muß aber in diesem Typus nicht notwendig zu solchen die Ausführung unterbrechenden Hilfsakten kommen. Es kann auch bei einem bloß darüberschwebenden Bewußtsein bleiben, das Aufsicht übt und wacht, ohne daß die Ausführungsakte ins Stocken gerieten. Dann ist es so, daß sich unter dem Einfluß des darüberschwebenden Bewußtseins, aber ohne ausdrückliche Erwägungsakte, die Ausführungsakte gestalten. Schon an einer früheren Stelle (S. 226) bin ich

[1] Wie schwer Ibsen beispielsweise mit dem „Kaiser Julian" gerungen hat, geht aus seinen Briefen deutlich hervor (Werke, Bd. 10, S. 166, 169 f., 190, 193, 203 f.).

auf ein darüberschwebendes, nicht absichtlich leitendes, sondern unwillkürlich mitbestimmendes Bewußtsein gestoßen. Ich lasse vorläufig den durch diesen Begriff angedeuteten psychologischen Tatbestand auf sich beruhen. Die Betrachtung des Genies sowohl wie auch das Kapitel über die Stile werden dazu führen, diesen Begriff feiner ins Auge zu fassen. An der ersten Stelle wird gelegentlich der Besonnenheit des Genies, an der zweiten anläßlich des Unterschiedes von elementarem und vernunftgeklärtem Stil diese Bewußtseinshaltung des Darüberschwebens erörtert werden.

Mozarts Schaffen gehört nach seinem eigenen Bekenntnisse dem Typus des Sorglosen an, während man etwa Brahms Schaffensweise dem Typus des Bedächtigen zuzuweisen nicht zögern wird. Grillparzer hat seine ersten Dramen mit vertrauensfroher, gelingensfreudiger Gemütshaltung niedergeschrieben; von seinen späteren Dramen gilt das Gegenteil. Das Schaffen der Stürmer und Dränger, der Frühromantik, des jungen Deutschland und wohl auch der naturalistischen Bewegung wird man vorwiegend dem ersten Typus zurechnen dürfen. Mit zunehmenden Jahren pflegt das Schaffen bedächtiger zu werden. Vergleicht man Hauptmanns Weber oder Hannele mit Kaiser Karls Geisel oder Emanuel Quint, so wird man kaum zweifelhaft sein, daß diesen beiden Dichtungen eine umständlichere, wachsamere Art des Schaffens zugrunde liegt. Freilich ist der Schluß von dem Charakter eines Kunstwerks auf den uns hier beschäftigenden Unterschied des Schaffens keineswegs zwingend. Unmöglich ist es nicht, daß ein Künstler während des Schaffens sich bedachtsam und zögernd verhält und doch zugleich imstande ist, in dem Kunstwerk alle Spuren der peinlichen Bewußtseinskontrolle zu tilgen, so daß das Kunstwerk rein sorglos emporgeblüht zu sein scheint.

Neuntes Kapitel

KUENSTLERISCHE ANLAGE UND KUENSTLERISCHES GENIE

I

DIE KÜNSTLERISCHE ANLAGE

1. In den vorausgegangenen sechs Kapiteln wurde das künstlerische Schaffen nach seinen Anstößen und Voraussetzungen, nach den Verknüpfungen, in denen es sich vollzieht, nach den hierbei wirksamen Grundrichtungen des Seelenlebens, nach den Entwicklungsabschnitten, in denen es verläuft, einer eingehenden Untersuchung unterworfen. Zergliederndes und aufbauendes Verfahren gingen dabei Hand in Hand.
Jetzt gilt es, den Künstler als Gesamterscheinung, als Individualität, die alle diese verwickelten Vorgänge in sich schließt, ins Auge zu fassen. Und da ist es zunächst die Frage der künstlerischen Anlage, die sich als in reichlichem Maße problemhaltig aufdrängt. Schon im siebenten Kapitel wurden wir durch die Zergliederung des künstlerischen Schaffens auf die künstlerische Anlage als seinen Untergrund geführt (S. 216ff.). Jetzt habe ich die Aufgabe, zur Aufhellung dieser dunklen Tiefe weitere Erörterungen anzustellen. Erst der Abschnitt über die Metaphysik der Ästhetik wird hierüber Abschließendes bringen.

Zweifellos besteht die künstlerische Anlage aus zahlreichen und sehr verschiedenartigen Stücken. Auf Grund der vorangehenden Untersuchungen über das künstlerische Schaffen wird sich leicht in diese Mannigfaltigkeit Ordnung bringen lassen.

Wer es zum Künstler bringen will, muß mit rasch und scharf auffassenden Sinnen ausgestattet sein und Lust an der Betätigung des sinnlichen Wahrnehmens empfinden. Wer Gestalt, Gesichtszüge, Kleidung, Bewegungen, Gebärden einer Person in ihren charakteristischen Merkmalen nur nach mühseligen und wiederholten Sehbemühungen zu erfassen vermag; wer über die Dinge (es sei denn, daß sein individueller „Wille zum Leben“ dabei interessiert ist) nur flüchtig hinzublicken gewohnt ist; wer vorwiegend in den Vorstellungswelten seines Berufs oder Vergnügens

lebt und keine Freude am zwecklosen Schauen hat: der ist zum Künstler nicht geschaffen. Wer könnte sich von Dürer vorstellen, daß er mit stumpfen, matten, unlustigen Sinnen an der Gestaltenfülle der Erde vorübergeschritten sei! Dürer hat, wie Wölfflin sagt, die körperliche Form mit einer Art von Leidenschaft umfaßt; ihm wurden die Schwellungen und Wölbungen der Dinge zu starkem sinnlichen Erlebnis.[1]

Aber auch mit einem starken Zuge nach innen hin muß der Künstler ausgerüstet sein. Wer nicht den Trieb in sich trägt, sich eine Innenwelt zu schaffen, und nicht die Kraft, auch bei heftigen Reizen der Außenwelt doch in seiner Innenwelt zu verweilen, seinen Stimmungen und Träumen nachzuhängen, der taugt nicht zum Künstler. Die Künstleranlage stellt eine eigentümliche Synthese dar: den Künstler drängt es, die Welt sinnlich zu erfassen, ihre prangende Oberfläche durstig in sich aufzunehmen; ebensosehr aber treibt es ihn, sich von der Außenwelt durch Erbauen einer Gefühls- und Vorstellungswelt unabhängig zu machen, aus dem Ungenügenden der Außenwelt in sein Innenreich zu flüchten und sich hier in seliger Freiheit zu ergehen. Der Künstler ist Beides in entwickeltem Maße: Sinnenmensch und Innenmensch. Wer sich etwa in Dürers Zeichnung „Maria mit den vielen Tieren" vertieft, dem tritt Dürer nicht nur in seinem Ergötzen an der reichen Formenwelt der Dinge, sondern zugleich in seinem zärtlichen Spielen mit inneren Gesichten entgegen.

Der Künstler ist ferner das Gegenteil eines gleichmäßig ruhigen, schwer erregbaren, kühl dahinlebenden, affektarmen Menschen. Ich darf mich hierbei auf das im fünften Kapitel unter Nummer 17 Dargelegte (S. 147 ff.) berufen. Wer sich zum Künstler eignen soll, muß von leichter und heftiger Erregbarkeit sein. Ja man darf sagen: Angelegtheit auf unausgeglichene, sprunghafte Erregbarkeit, auf ein jäh wechselndes Auf und Nieder der Stimmungen und Affekte ist für das künstlerische Schaffen ein geeigneterer Boden als ein durchaus wohlgeordnetes, harmonisch vermitteltes Gefühlsleben. Selbstverständlich gibt es in dieser Hinsicht gewaltige Unterschiede. Nicht jeder Künstler muß gerade ein derart sprunghaft launisches Gefühlsleben haben wie etwa Clemens Brentano, in dessen Briefen an Sophie Mereau sich ein labiles seelisches Gleichgewicht, eine selbstquälerische Unstetigkeit des Fühlens von un-

[1] Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers; München 1905; S. 292.

heimlicher Gefährlichkeit äußert.[1] Auch der Künstler kann sein Stimmungs- und Affektengetriebe in Zucht nehmen. Man stelle sich die Entwicklung vor, die Goethe, Schiller, Hebbel genommen haben. Selbst an vielen von den Künstlern, die in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Kunst „revolutionieren" wollten, kann man jetzt eine erhebliche Beruhigung ihres aufgeregten Innern wahrnehmen. Doch dies Alles ist durchaus verträglich mit dem Satze, daß eine gänzliche Unterwerfung des Trieblebens unter die Leitung der Vernunft keine geeignete Voraussetzung für künstlerisches Schaffen ist. Auch wenn man die abgeklärtesten, durchgebildetsten Persönlichkeiten unter den Künstlern, wie etwa Gutzkow, Freytag, Heyse, betrachtet: die Gemütsbewegungen zeichnen sich auch bei ihnen durch ein lebhafteres Auf und Nieder als bei dem Durchschnittsmenschen aus.

Des weiteren gilt es sich an die Auseinandersetzungen des vierten Kapitels über die Phantasie zu erinnern. Dementsprechend gehört zur künstlerischen Anlage auch die Fähigkeit, den Vorstellungsinhalten einen hohen und höchsten Grad von Anschaulichkeit zu geben. Wer nur dünner, verschwebender, zerflatternder Phantasieanschauung fähig ist, trägt nicht den Keim zum Künstler in sich. Dazu hat dann die Anlage zu Phantasie im engeren Sinne zu treten. Das heißt: zur Natur des Künstlers gehört die Fähigkeit und der Drang, sich in freier Umformung der anschaulichen Vorstellungsinhalte zu ergehen. Damit ist nicht nur Leichtigkeit und Beweglichkeit des Phantasiegestaltens gemeint, sondern es ist damit auch dies gesagt, daß der Künstler seinen Phantasiegebilden mit Freiheits- und Herrschaftsgefühl gegenübersteht und aus diesem Gefühl heraus an dem Gestalten der Phantasie Ergötzen empfindet. Der Künstler trägt eine beflügelte Phantasie in sich. Was Goethe in dem Hymnus „Meine Göttin" von der Phantasie singt, ist in der Tat der Begabung eines jeden echten Künstlers, wenn auch in sehr verschiedenen Mengen, zugemischt.

Indessen alle Phantasieanlage würde für den Künstler nur wenig bedeuten, wenn nicht zugleich die Anlage für Einfühlung mit ihr aufs engste verbunden wäre. Schon das ästhetische Betrachten setzt, wenn es gewandt, feinfühlig, erschöpfend ausgeübt werden soll, eine hervorragende Begabung für Einfühlung voraus; um wieviel mehr das künstlerische

[1] Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau; Inselverlag 1908; 2 Bände.

Schaffen! Die Phantasiegesichte des Künstlers wären trocken und leer, wenn sie nicht mit gefühls- und willensmäßigen Regungen verschmolzen wären. Die Einfühlungsanlage wird demnach als eine Disposition für Verschmelzung der gefühls- und willensmäßigen Regungen mit den anschaulichen Vorstellungen (diese Bezeichnung in so weitem Sinne genommen, daß auch die sinnlichen Wahrnehmungen darunter fallen) aufzufassen sein.

In dieser Hinsicht gibt es die allergrößten Verschiedenheiten. Die wissenschaftlichen Talente, besonders die mathematisch und naturwissenschaftlich gerichteten, kennzeichnen sich dadurch, daß beim Auffassen der äußeren Erscheinungen das Hineinprojizieren von Erregungsvorgängen nur schwach entwickelt ist. Ihnen stehen dort, wo für den künstlerisch angelegten Menschen Alles von Seele voll ist, die Dinge unbeseelt oder kümmerlich beseelt vor Augen. Alles Beseelen der äußeren Erscheinungen wäre für das naturwissenschaftliche und mathematische Forschen ein Hindernis. Ebensowenig sind die ausgesprochen praktischen Naturen, besonders wenn sie auf das „Geschäftemachen" im eigentlichen Sinn angelegt sind, dem Einfühlen zugewandt. Dem künstlerisch Angelegten dagegen geschieht es unwillkürlich und fast unwiderstehlich, daß sich ihm die Formen und Farben der Dinge mit Stimmungen und Strebungen erfüllen und auf diese Weise Physiognomie erhalten. Schon die Sprechweise der künstlerischen Naturen verrät ihr stimmungssymbolisches Anschauen aufs deutlichste. Und nun gar der schaffende Künstler! Hier hat die Einfühlungsanlage ihr Ausgezeichnetes darin, daß nicht nur die sinnlichen Wahrnehmungen, sondern auch und vor allem seine frei geschaffenen Phantasiegebilde ihm sofort als Ausdruck von Stimmungen und Strebungen gegenübertreten. Beim Künstler besteht zwischen den anschaulichen Vorstellungen auf der einen und den Gefühlen und Strebungen auf der anderen Seite ein so enger Zusammenhang wie sonst nirgends.

Wenn ich an einer früheren Stelle (S. 224) sagte: die künstlerische Anlage beziehe sich auf gewisse Verhältnisse zwischen den seelischen Funktionen und bestehe in den diesen Verhältnissen entsprechenden Tendenzen der Funktionsausübung, so hat diese Auffassung jetzt ihren bestimmteren Sinn gewonnen. Vor allem handelt es sich dabei um das Verhältnis zwischen den anschaulichen Vorstellungen auf der einen und den

Stimmungen, Gefühlen, Strebungen auf der anderen Seite. Künstlerische Anlage ist dort vorhanden, wo dieses Verhältnis ursprünglich so geartet ist, daß die Tendenz zur möglichst innigen Verschmelzung der beiderseitigen Funktionen besteht. Aber man hat auch an alles Übrige, was ich als Phantasieanlage angeführt habe, zu denken. Sämtliche angeführte Eigentümlichkeiten beziehen sich schließlich auf die Anordnung, den Zusammenhang, das Verhältnis der Seelenfunktionen.

2. Doch mit dem allen ist die künstlerische Anlage noch nicht tief genug gefaßt. Wir haben uns zu erinnern an die wesentliche Mitarbeit des unbewußten Seelenlebens am künstlerischen Schaffen, wie sie das sechste Kapitel (S. 159 ff.) dargelegt hat. Einen Künstler ohne ein besonders reges unbewußtes Seelenleben kann es nicht geben. Genauer gesprochen: das unbewußte Seelenleben ist im Künstler so geartet, daß es nicht nur vielseitig, sondern auch selbsttätig, von sich aus weiterarbeitend, Neues findend in die bewußten Schaffensvorgänge eingreift. Die Tendenzen, aus denen das Unbewußte besteht, befinden sich während des künstlerischen Schaffens gleichsam auf dem Sprunge, den Absichten des Künstlers die passenden Inhalte zu liefern, das werdende Kunstwerk mit Einfällen und Eingebungen zu fördern. Man wird die künstlerische Anlage hinsichtlich der Leistung des Unbewußten daher auch so ausdrücken können: dem Unbewußt-Seelischen des Künstlers wohnt in besonderem Grade der Trieb inne, in zweckmäßiges Zusammenarbeiten mit dem bewußten Schaffen zu treten. Das Unbewußt-Seelische ist im Künstler daraufhin angelegt, durch die Anstöße und Absichten des Bewußtseins in Fluß und Schwung versetzt zu werden und ihnen durch selbständige Leistungen in die Hände zu arbeiten. Ein lahm und träge verharrendes Unbewußt-Seelisches wäre das Gegenteil von dem, wessen der Künstler bedarf.

Doch es gilt, noch einen Schritt tiefer zu dringen. Sollen die unbewußten Dispositionen und Tendenzen in der Künstlerseele mit den bewußten Schaffensvorgängen zweckmäßig zusammenarbeiten, so muß sich dieser ganze Vorgang den ästhetischen Normen (den allgemeinen wie den besonderen) gemäß vollziehen. Nun ist aber diese Übereinstimmung zwischen den Gestaltungsakten und den ästhetischen Normen nicht etwa so zu verstehen, als ob sie durch bewußtes Anlegen der normativen Maßstäbe herbeigeführt wäre. Davon kann schon im Hinblick darauf keine

Rede sein, daß es — und zwar auch heute noch — viele Künstler gibt, denen Zeit ihres Lebens die ästhetischen Normen, die ihrem eigenen Schaffen zugrunde liegen, als Normen nicht zum Bewußtsein kommen. Aber auch die bewußter schaffenden Künstler, die sich über die ästhetischen Normen Rechenschaft geben, bestimmen ihre Gestaltungsakte zum größten Teil nicht nach den durch Überlegung gewonnenen Normen, sondern nach ihrem künstlerischen Gefühl. Und zwar ist dieses künstlerische Gefühl, das ich hier meine, nicht etwa der Gefühlsniederschlag der durch Überlegung erworbenen Kenntnis der ästhetischen Normen, sondern ein ursprüngliches künstlerisches Gefühl. Denn es macht sich ja, wie soeben hervorgehoben wurde, auch bei solchen Künstlern geltend, die nie über ästhetische Normen nachgedacht haben. Und bei Künstlern, die den ästhetischen Normen ihr Nachdenken gewidmet haben, äußert sich dieses Gefühl auch hinsichtlich solcher Fragen, auf die sich die durch Nachdenken des Künstlers gewonnenen ästhetischen Normen nicht im geringsten beziehen. Ja das künstlerische Gefühl äußert sich oft geradezu im Widerspruch zu den das Bewußtsein des Künstlers beherrschenden Normen. Das unmittelbare Gefühl des Künstlers entscheidet oft völlig anders, als die von ihm gewußten Normen es fordern. Es gibt sonach ein künstlerisches Gefühl, das nicht aus den durch Erwägen gewonnenen Normen herfließt, sondern ursprünglicher Art ist. Schon im siebenten Kapitel war ausführlich von diesem ursprünglichen künstlerischen Gefühl die Rede (S. 216 ff.).

Von dem ursprünglichen künstlerischen Gefühl aber ist es nur noch ein kleiner Schritt bis dahin, wohin diese Betrachtung strebt. Das künstlerische Gefühl würde als etwas Unbegreifliches in der Luft schweben, wenn man nicht annähme, daß zur Natur des Künstlers das Angelegtsein auf Betätigung im Sinne der ästhetischen Normen gehört. Auch zu dieser Folgerung wurden wir schon im siebenten Abschnitt durch die Analyse des künstlerischen Schaffens geführt (S. 227 f.).

Ich wüßte nicht, wie man sonst das im Schaffen des Künstlers auf Schritt und Tritt als leitend auftretende künstlerische Gefühl verstehen wollte. Daß es nicht als verdichteter, abgekürzter Niederschlag aus normativen Erwägungen angesehen werden dürfe, wurde schon soeben hervorgehoben und begründet. Es kann aber auch nicht etwa aus Erfahrung und Übung abgeleitet werden. Dies ist schon darum unmöglich, weil bei

echten Künstlern das künstlerische Gefühl schon im Anfang aller künstlerischen Erfahrung und vor aller künstlerischen Übung hervortritt. Noch ehe die Möglichkeit allmählichen Entstehens aus Erfahrung und Übung gegeben ist, stehen und leben sie schon in sicherem künstlerischen Gefühl. Es ist daher eine unabweisliche Folgerung, zur Annahme eines ursprünglichen künstlerischen Bedürfnisses, einer ursprünglichen künstlerischen Zielstrebigkeit, einer Angelegtheit des Seelenlebens auf die ästhetischen Normen hin, eines künstlerischen Apriori fortzuschreiten.

Sonach ist ein doppelter Sinn der künstlerischen Anlage zu unterscheiden. Einmal ist sie als Naturanlage zu verstehen. Wir haben gesehen: wenn jemand zur Künstlerschaft geeignet sein soll, so müssen gewisse seelische Funktionen von Haus aus in bestimmten Verhältnissen zueinander stehen. In den diesen Verhältnissen entsprechenden Betätigungstendenzen besteht die künstlerische Anlage. Hier ist von einem ursprünglich Normativen noch nicht die Rede. Wie jemand Anlage zur Mathematik oder zu praktischen Hantierungen hat, so muß man eben auch das Zeug zum Künstler in sich haben. Zum Künstlertum gehört aber auch Anlage in normativem Sinne. Gewisse seelische Funktionen müssen von Haus aus zu Betätigung im Sinne bestimmter Normen angelegt sein. Zur Naturanlage gesellt sich eine normative Anlage, eine Anlage in der Weise des Apriorischen in engerem Sinne.

Doch soll hiermit keineswegs ein Apriori bezeichnet sein, das ein ausschließliches Vorrecht des Künstlers bildete. Die Sache ist vielmehr so anzusehen, daß dieses Angelegtsein in gewissem Grade auch für alles ästhetische Betrachten und Genießen als Grundlage anzunehmen ist. Auch alle Leistungen, die der erste und zweite Band zergliedert haben, sind letzten Endes nur unter der Voraussetzung möglich, daß der ästhetisch Genießende in seiner Gesamtnatur auf die Betätigung im Sinne der ästhetischen Normen gestimmt ist. So wird also, was sich uns hier zunächst für den Künstler ergeben hat, in gewissem Grade auf das menschliche Ich überhaupt auszudehnen sein. Die Angelegtheit auf die ästhetischen Normen gehört zum Wesen der menschlichen Intelligenz überhaupt. Von dieser Erweiterung des künstlerischen Apriori zum allgemeinmenschlichen ästhetischen Apriori überhaupt wird weiterhin, in der Metaphysik der Ästhetik (im letzten Kapitel), die Rede sein.

Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß ich mit dieser Annahme nicht im

entferntesten ein Fertig-Daliegen der ästhetischen Normen in der Seele des Künstlers meine. Allein da ich weiß, wie leicht manche Gegner Behauptungen, die nicht nach ihrem Sinne sind, ins Grobe zerren und sich nun in Widerlegungen gefallen, durch die nur die von ihnen erzeugte grobe Entstellung, nicht aber die feine und vorsichtige Behauptung, gegen die sie sich wenden, getroffen wird, so hebe ich hier ein für allemal hervor, daß es mir nicht in den Sinn kommt, das Apriori der ästhetischen Normen in der Bedeutung eines Angeborenseins der normativen Formeln zu vertreten. Vielmehr will ich nur sagen, daß das, was der Ästhetiker in den allgemeinen und besonderen ästhetischen Normen begrifflich auseinandernimmt, als eine Tendenz von ununterschiedener, unbegrifflicher, keimartiger Ganzheit in dem unbewußten Untergrunde des Künstlers angelegt ist. Das Begriffliche, Zergliederte, Verknüpfte also ist dabei wegzudenken. Auch hängt die Richtigkeit dieser Annahme nicht davon ab, ob es mir gelungen ist, die ästhetischen Normen zutreffend zu kennzeichnen. Wenn die ästhetischen Normen anders lauteten, als ich sie hingestellt habe, so würde dann eben das ursprüngliche Künstlerische in der Angelegtheit auf den Inbegriff derjenigen Normen, die dann an die Stelle der von mir aufgestellten zu setzen wären, bestehen.

Die Annahme eines Apriori wird häufig auf die Stimmung der Bequemlichkeit und Faulheit in wissenschaftlicher Forschung zurückgeführt. Statt in die Schwierigkeiten der Probleme einzutreten und zu versuchen, sie zu bewältigen, wähle man den mühelosen Ausweg des Apriori. Ich glaube: auch der Gegner wird mir diesen Vorwurf nicht machen. Denn erst am Schlusse einer langen, mühsamen Wanderung, nach eingehender Untersuchung des künstlerischen Schaffens in seinen Grundlagen und Anstößen, in seinen Teilfunktionen, Zusammenhängen und Entwicklungsabschnitten finde ich mich zu der Überzeugung genötigt, daß im künstlerischen Schaffen ein starker unaufgeklärter Rest übrig bleibt, der die Folgerung eines künstlerischen normativen Apriori in dem gekennzeichneten Sinn als unabweisbar erscheinen läßt.

Auch an den Begriff der künstlerischen Naturanlage knüpfen sich verschiedene Fragen. Wie besondert sich die künstlerische Anlage nach den einzelnen Künsten und Kunstzweigen? Man braucht nur an Malerei, Musik und Dichtkunst zu denken, um sich die ungeheueren Unterschiede, die in dieser Richtung auftreten, vor Augen zu führen. Ferner: welche

individuellen Unterschiede und Besonderheiten machen sich an der künstlerischen Anlage in bedeutsamer Weise bemerkbar? Woran läßt sich das Vorhandensein einer bestimmten künstlerischen Anlage erkennen? Wie verfährt man am erfolgreichsten in der Pflege und Ausbildung einer künstlerischen Anlage? Wie ist über die Vererbung von künstlerischen Anlagen zu urteilen? Alle diese Fragen müssen hier beiseite bleiben. Das Eingehen auf sie würde viel zu weit über den Rahmen der allgemeinen Ästhetik hinausführen.

II

ALLGEMEINSTES ÜBER DAS KÜNSTLERISCHE GENIE

3. Nur einen Unterschied in der künstlerischen Anlage hat die allgemeine Ästhetik genau zu behandeln: einen tiefgreifenden, auch dem Laien auffallenden, tausendfältig erörterten Unterschied: den von Talent und Genie. Ich will zunächst und vor allem das Genie ins Auge fassen. Dabei wird sich von selbst das, was bloßes Talent ist, ohne die Höhe des Genies zu erreichen, abgrenzen.

Das Wort „genial“ pflegt in dreifacher Richtung angewandt zu werden. In unmittelbarster Weise sind damit Kunstwerke mit gewissen ausgezeichneten Eigenschaften gemeint. Allein streng genommen will man doch, wenn man Kunstwerke als genial bezeichnet, damit sagen, daß das künstlerische Schaffen, aus dem sie hervorgegangen sind, die Züge der Genialität trägt. Nun kann man aber noch einen Schritt tiefer dringen und von dem genialen künstlerischen Schaffen auf die Anlage schließen, aus dem es entspringt. Und auch diese Anlage pflegt man als genial zu bezeichnen. Seine unmittelbare Wirklichkeit aber hat das Genie in den Akten des Schaffens. Bleibt es bei der bloßen genialen Anlage, so ist das Genie nur der Möglichkeit nach vorhanden. Und wiederum die genialen Kunstwerke sind genial nur insofern, als sich das geniale Schaffen in ihnen zur Erscheinung bringt. So haben wir denn unsere Untersuchung vor allem auf das künstlerische Schaffen zu lenken und zu fragen, durch welche Züge es in den Rang des Genialen erhoben wird. Auf die entsprechende Anlage wird sich dann leicht ein Schluß ziehen lassen. Und von der Genialität an den Kunstwerken als solchen braucht überhaupt nicht besonders die Rede zu sein.

Welche Auffassung man auch vom Genie haben mag: unbestreitbar ist es, daß die Auszeichnung der Genialität nur auf Grund der Außerordentlichkeit des Eindrucks, den die künstlerischen Eigenschaften einer Schöpfung hervorrufen, erteilt wird. Man braucht nicht gerade wie Edward Young in dem Genie ein Wunder an Natur und Göttlichkeit zu erblicken, und man wird doch kein Bedenken tragen, das Ungemeine und Außerordentliche der Schöpfungen, die vom Genie herrühren, freudig zu bekennen.

Es gibt Kunstwerke, angesichts deren uns das Gefühl ergreift: es sei unbegreiflich, wie etwas so Großes, so Überwältigendes, Einzigartiges oder wie man sonst sagen mag, geschaffen werden konnte. Wir stehen wie vor einem Wunder, wie vor einer Offenbarung. Wir können es auch nicht einmal ahnend nacherleben, wie mit Hilfe der uns geläufigen Bewußtseinsmittel, mit Hilfe der uns bekannten Schaffensvorgänge so etwas, wie dieses Kunstwerk es ist, entstehen konnte. Wir sagen uns zwar: auch hier ist es mit natürlichen Dingen zugegangen. Aber doch wirkt das Kunstwerk so auf uns, als ob hier geheimnisvolle, undurchschaubare, höhere Kräfte gewaltet hätten. Wir können nur emporblicken und staunen.

Auf Grund eines solchen Eindrucks pflegen wir dem Künstler Genie zuzusprechen. Und all die zahlreichen Schriftsteller, die über das Genie Vortreffliches gesagt haben (ich erinnere an Young, Kant,[1]) Jean Paul, Schelling, Hegel, Christian Hermann Weiße, Friedrich Vischer, Schopenhauer), haben unter der überwältigenden und entzückenden Macht dieses Eindrucks gestanden. Freilich ist das diesen Eindruck Kennzeichnende unbestimmt genug. Aber es hat doch hinreichende Bestimmtheit, um in einer Menge von Fällen die unbedingt sichere Feststellung von Genie im höchsten Sinne des Wortes zu ermöglichen. König Lear, Räuber, Goethes Faust, Byrons Don Juan werden auf Grund jenes Gefühlskriteriums zweifelsfrei als aus einem Genie entsprungen beurteilt werden. Andere Male wieder führt dieses Gefühlskriterium mit voller Sicherheit zu dem Urteil, daß nicht Genie, sondern nur Talent vorliegt. So ist es, wenn wir

[1] Wenn ich Kant hier nenne, so denke ich nicht nur an die bekannten Sätze in der Kritik der Urteilskraft, sondern auch an das, was seine Anthropologie über das Genie enthält (§ 56 und sonst), und vor allem an die zahlreichen Ausführungen, die Kant in seinen Vorlesungen über das Genie gegeben hat, und in die wir durch das von Otto Schlapp Veröffentlichte einen dankenswerten Einblick erhalten (Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft; Göttingen 1901).

Werke von Gutzkow, Laube, Freytag vor uns haben. Und noch in anderen Fällen — Eichendorff, Uhland, Kerner, Storm mögen als Beispiele dienen — treffen wir auf Grund jenes Gefühlsmaßstabes die Entscheidung, daß ein gewisser Grad von Genie, eine nicht voll entwickelte Stufe des Genies, Etwas von Genie vorliege.

Was Dilthey im Hinblick auf Goethe sagt: daß die dichterische Phantasie nicht von einem Durchschnittsmaß des normalen Menschen aus verstanden werden wolle,[1] das hat man sich einzuprägen, wenn man an die Betrachtung des künstlerischen Genies herantritt. So berechtigt es auch ist, auch in der Psychologie des Genies nüchtern und kritisch zu verfahren, so wäre doch die Betrachtungsweise von vornherein verfehlt, wenn, wie beispielsweise bei Nietzsche in seiner nachschopenhauerischen Entwicklung, die versteckte Neigung bestünde, das Genie zu trivialisieren, es aus Kleinem und Gewöhnlichem zu erklären, ihm seinen Zauber zu nehmen. Die wissenschaftliche Analyse des Genies muß darauf Bedacht nehmen, daß auf Grundlage der Zerlegung die Tatsache des ungeheuer Überragenden, des wie eine Offenbarung Wirkenden erklärlich werde. Die wissenschaftliche Analyse muß es als wohlbegründet erscheinen lassen, daß das Genie wie ein Wunder wirkt.

4. Mit dieser Grundstimmung ausgerüstet, gehe ich an die Untersuchung der Frage, welche Verfassung des künstlerischen Schaffens jenem unzweifelhaft vom Genie ausgehenden Stimmungseindruck zugrunde liege. Da tritt uns nun zunächst die prinzipielle Frage gegenüber: ist das Schaffen des Genies der Art nach oder nur dem Grade nach von dem Schaffen des bloßen Talentes unterschieden? Ich glaube, daß wir auf Grund der vorangegangenen Untersuchungen des künstlerischen Schaffens über diese vielverhandelte Frage ohne Schwierigkeit ins Reine kommen werden; ohne freilich die Frage für so leicht und einfach zu halten wie Scherer,[2] der es kurzerhand als grundverkehrt bezeichnet, zwischen Genie und Talent mehr als einen Gradunterschied anzunehmen.

Der Art nach wäre das Schaffen des Genies von dem gewöhnlichen Schaffen dann unterschieden, wenn sich darin eine neue seelische Kraft,

[1] Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Auflage, S. 188. [2] Wilhelm Scherer, Poetik (Berlin 1888); S. 170. Ebenso rasch fertig mit dieser Frage ist Benedetto Croce: wie zwischen Künstler und Nichtkünstler, so bestehe auch zwischen Genie und Nichtgenie ein nur quantitativer Unterschied (Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks; übersetzt von Karl Federn; Leipzig 1905; S. 14f.).

die dem gewöhnlichen Schaffen völlig fehlte, geltend machte; wenn sich das geniale Schaffen durch ein besonderes Organ, durch eine besondere Funktion auszeichnete. Wer der Zergliederung des künstlerischen Schaffens, wie sie die vorangegangenen Kapitel gegeben haben, gefolgt ist, wird diese Möglichkeit von vornherein als ausgeschlossen ansehen. Woher sollte man denn auch eine neue seelische Kraft oder Funktion, ein neues seelisches Organ nehmen? Im künstlerischen Schaffen sind bereits alle seelischen Kräfte, Funktionen, Akte, Organe, die für das Genie in Frage kommen könnten, vertreten. Namentlich aber hat man sich daran zu erinnern, daß die Wirksamkeit des Unbewußten nicht als etwas Besonderes für das Genie in Anspruch genommen werden darf. Wir haben gesehen, in wie hohem Grade auch an dem gewöhnlichen künstlerischen Schaffen das Unbewußt-Seelische beteiligt ist.

Der Art nach wäre das geniale Schaffen auch dann von dem gewöhnlichen Schaffen unterschieden, wenn in ihm dieselben Funktionen, die in dem gewöhnlichen Schaffen vorkommen, nach einem neuen Grundgesetz angeordnet, in ein wesentlich neues Verhältnis gebracht wären. Dies wäre beispielsweise der Fall, wenn das Genie so wenig an die Gesetze und Grundeigenschaften des Erfahrungsdaseins gebunden wäre, daß es von sich aus schlechtweg Neues und Unerhörtes erfinden könnte; oder wenn es mit dem genialen Schaffen unverträglich wäre, zu erwägenden und vergleichenden Hilfsakten zu greifen. Dann wäre die Grundverfassung des künstlerischen Schaffens im Falle des Genies eine wesentlich andere als beim bloßen Talente. Aber auch zu derartigen Annahmen liegt in dem Charakter der als genial empfundenen Kunstwerke nicht nur nicht die mindeste Nötigung vor, sondern man träte mit derlei Annahmen geradezu in Widerspruch zu dem Charakter dessen, was das Genie schafft.

So werden wir also sagen dürfen: nicht der Art, sondern nur dem Grade nach unterscheidet sich das Schaffen des genialen Künstlers von dem des Talentes. Es handelt sich dabei immer nur um Steigerungen solcher Seiten, die auch dem gewöhnlichen künstlerischen Schaffen wesentlich sind. Dadurch werden nun freilich auch die Verhältnisse, in denen die verschiedenen Seiten des künstlerischen Schaffens zueinander stehen, abgeändert. Aber dies sind nur Abänderungen innerhalb derselben Grundverhältnisse. Die Grundverfassung des Schaffens bleibt auch beim Genie die gleiche. Es handelt sich beim Genie nur um Ver-

änderungen in der Betonung der verschiedenen Seiten, um ein Überwiegen gewisser Funktionen und ein Zurücktreten anderer, um Verschiebungen also des Schwergewichts. Hierdurch kommt es natürlich zu anderen Weisen der Zusammenstimmung, zu anderen Formen des Ineinandergreifens der verschiedenen Seiten, auch zu einem mannigfach veränderten Ablauf des Schaffens. Aber so stark auch diese Unterschiede auftreten mögen: der Grundzusammenhang, wie wir ihn im künstlerischen Schaffen kennen gelernt haben, bleibt der gleiche.

Ist nun aber auch das geniale Schaffen nicht der Art, sondern nur dem Grade nach von dem gewöhnlichen unterschieden, so ist damit doch nicht gesagt, daß ein bloß quantitativer Unterschied vorliege. Vielmehr führen die Grad-Unterschiede zugleich qualitative Unterschiede mit sich. Das geniale Schaffen stellt sich vermöge der Steigerung der Funktionen für das Bewußtsein des Künstlers doch zugleich als ein Erleben von qualitativ anderer Art dar, als sie das bloß talentvolle Schaffen aufweist. Die im Schaffen des Genies wirksamen Kräfte liefern, sowenig sie auch ein schlechtweg Neues sind, doch im Vergleiche zu dem gewöhnlichen Schaffen ein qualitativ verschiedenes Bewußtseinsergebnis. Und zwar ist es nicht etwa nur der eine oder andere Punkt des genialen Schaffens, wo diese qualitativen Erhöhungen hervortreten; sondern sie erstrecken sich durch das ganze geniale Schaffen hindurch.

Was ich meine, wird klar werden, wenn ich zwei Steigerungen am genialen Schaffen herausgreife. Wer Persönlichkeit, Lebensführung und Werke des Genies auf sich wirken läßt, wird nicht in Zweifel darüber sein, daß das Genie sich in stärkerem Grade aus sich herauslebt als der gewöhnliche Mensch, daß es ein heftigeres, kraftvolleres, innerlicheres, tieferes, kurz gesteigertes Lebensgefühl besitzt, daß all sein Erleben in höherem Grade ein Dabei- und Darinsein, ein Aussichschöpfen ist. Wenn Schopenhauer in dem genialen Menschen eine ungewöhnlich energische Erscheinung des „Willens“ sieht, so zielt dies nach derselben Richtung hin. Mit der erhöhten Intensität des Lebensgefühls aber sind qualitative Unterschiede unabtrennbar verknüpft. Veränderungen seiner Intensität sind zugleich qualitative Veränderungen. Allstündlich können wir an uns die Wahrnehmung machen, daß jede Steigerung oder Schwächung unserer Lebenslust, unseres Lebensmutes unserem Selbstgefühl eine veränderte Färbung, Schattierung, Temperatur oder wie man sich sonst

ausdrücken mag, gibt, kurz es qualitativ verändert. Hieraus läßt sich ermessen, wie groß der qualitative Unterschied zwischen dem Lebensgefühl des Genies und dem des gewöhnlichen Menschen sein mag. Nun aber ist weiter zu erwägen, daß das Lebensgefühl vielseitig und innig in das künstlerische Schaffen eingeht. Soweit das Gefühlsleben des Künstlers sein Schaffen bestimmt, macht sich auch die Energie und Färbung seines Lebensgefühls in ihm geltend. So haben wir uns also das geniale Schaffen als durchsetzt von dem qualitativ anderen Lebensgefühl des Genies vorzustellen. Das Selbsterleben, aus dem der geniale Künstler schöpft, die teilnehmenden Affekte, mit denen er seinen eigenen Schaffensvorgang begleitet, die Erregungen, die er in seine Gestalten einfühlend hinausprojiziert — dies alles hat an dem erhöhten und hiermit zugleich qualitativ veränderten Lebensgefühl des Genies Anteil.

Eine andere Steigerung weist das geniale Schaffen hinsichtlich der Leistungsfähigkeit des Unbewußten auf. Im Genie entsteigt dem Unbewußten eine größere Fülle von Eingebungen, und die Eingebungen sind selbständigerer, überraschenderer, mehr Neues enthaltender Art als beim bloßen Talent. Darauf werde ich sofort zu sprechen kommen. Hier nehme ich dies nur zu dem Zwecke vorweg, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß das gesteigerte Auftreten der Eingebungen zugleich qualitativ eigenartige Schaffenserlebnisse für das Genie mit sich führt. Dem Genie entspringen aus seinem Schaffen infolge der gesteigerten Tätigkeit des Unbewußten Gefühle des Ursprünglichen, Gefühle des Quellens und Strömens, wie sie das bloße Talent mit seinen weniger häufigen, weniger ergiebigen, weniger originellen Eingebungen niemals erlebt. Das Sichhervorbilden der Schöpfungen aus den Eingebungen ist im Genie mit qualitativ anderen Ursprungs- und Werdegefühlen verschmolzen als im bloßen Talente. So sind denn auch die Beglückungen, die dem Genie aus seinem Schaffen entstehen, nicht nur dem Grade nach, sondern auch qualitativ von denen des bloßen Talentes verschieden.

III

DAS UNBEWUSSTE IM SCHAFFEN DES GENIES

5. Jetzt gilt es, die wesentlichen Züge des genialen künstlerischen Schaffens in zusammenhängender Untersuchung darzulegen. An welchen Punkten des Bildes, das die voranstehenden Kapitel von dem künstle-

rischen Schaffen entworfen haben, müssen wir diejenigen Steigerungen eintreten lassen, die das gewöhnliche künstlerische Schaffen zum genialen erheben?

Mir scheint, daß man in den Mittelpunkt der eigentümlichen Größe des künstlerischen Genies eintritt, wenn man das Verhältnis der unbewußten zur bewußten Seite seines Schaffens ins Auge faßt.

Soweit auch sonst die Ansichten über das Genie auseinandergehen mögen: darin dürfte wohl eine fast einmütige Überzeugung bestehen, daß in dem genialen Schaffen das, was man Eingebung, Inspiration nennt, weit häufiger, ergiebiger, entscheidender, erfinderischer, origineller auftritt als in dem Schaffen des bloßen Talentes. Sodann kennzeichnen sich die Verknüpfungen im Schaffensvorgange des Genies durch das Ungesuchte, Mühelose, durch das dem eigenen Bewußtsein überraschend Kommende. Im gewöhnlichen Schaffen herrscht weit mehr eine suchende, versuchende, fragende, sich mühende, oft auch stockende Haltung; das gewöhnliche Schaffen greift weit öfter zu vergleichenden und erwägenden Hilfsakten. Das Entscheidende im Schaffen des Genies geht im Zustande der Begeisterung, Hingerissenheit, Entrücktheit vor sich. Zwar verläuft auch das geniale Schaffen lange Strecken hindurch in der Form besonnenen, von latentem Denken bestimmten Verknüpfens; auch erwägende und vergleichende Hilfsakte fehlen nicht. Aber seine Grundgestalt wird durch das Hervorquellen aus einer entrückten, selbstvergessenen, im weitesten Sinn des Wortes dämonischen Verfassung des Bewußtseins bestimmt. Das Genie fühlt sich, wenn sich in ihm die grundlegenden Züge seines Werkes gestalten, wie von einer höheren, größeren Macht, als sein Ich es sich, ergriffen, ja besessen. Das Genie würde sein Schaffenserlebnis besser durch den Ausdruck: „es schafft in mir“ als durch den Ausdruck: „ich schaffe“ wiedergeben. In diesem Sinne schildert Mozart in jenem berühmten Briefe, der fast überall, wo vom künstlerischen Genie gehandelt wird, angeführt zu werden pflegt, seine Erlebnisse beim Schaffen.[1]

Ich glaube: hinsichtlich aller dieser Züge dürfte so ziemlich Übereinstimmung in der Ästhetik herrschen. Wenn ich dagegen, gemäß den Darlegungen des sechsten Kapitels, diese Züge aus einem bestimmten Verhältnis des unbewußten Seelenlebens des Künstlers zu seinem Be-

[1] Mozarts Briefe, herausgegeben von LUDWIG NOHL, 2. Aufl., S. 443 f.

wußtsein heraus verstehe, so hängt die Zustimmung hierzu selbstverständlich von der psychologischen Stellung ab, die jemand in der Frage des Unbewußt-Seelischen einnimmt. Wer also, wie beispielsweise Franz Brentano, das Unbewußt-Seelische geradezu verwirft, weil er in ihm ein wunderartiges, spukendes X sieht,[1] muß natürlich auch Alles, worauf ich die Eingebungen des Genies und das Mühelose seines Schaffens zurückführe, für verkehrt halten.

Nach den Darlegungen des sechsten Kapitels kann es nicht zweifelhaft sein, daß die angeführten Züge im genialen Schaffen auf ein stark entwickeltes Unbewußtes im Seelenleben des Künstlers zurückzuführen sind. Das Genie kennzeichnet sich durch ein besonders reiches und bewegliches unbewußtes Seelenleben. Aber mehr als das: das Unbewußte im Genie muß als in ganz besonderem Maße den Absichten des künstlerischen Bewußtseins entgegenkommend, als in besonderem Grade sich den Zwecken des Künstlers zur Verfügung stellend vorausgesetzt werden. Das Unbewußte ist im Genie sofort bei der Hand; Schlag auf Schlag bedient es das Bewußtsein in der erlesensten Weise. Und noch mehr als das: dem Unbewußten im Genie muß im höchsten Grade die Fähigkeit des selbständigen, ja originellen Leistens zugesprochen werden. Das Unbewußte im Genie ist schöpferisch. Es begnügt sich nicht etwa, dem Bewußtsein ein in dieser oder jener Beziehung Neues, ein in gewissem bescheidenen Grade Selbständiges zu bieten; sondern es überrascht das Bewußtsein durch von Grund aus Neues, durch Gebilde, die aus einer originellen Persönlichkeit, aus origineller Gesamtanlage des Geistes stammen. Es ist daher ungenügend, das Genie nur durch „unbewußte Zwischenprozesse des Schaffens" von dem bloßen Talent unterscheiden zu wollen, wie dies Kreibig tut:[2] man muß tiefer dringen und das gesamte unbewußte Seelenleben des Genies in seiner gesteigerten Tätigkeit auffassen.

In der Geschichte der Lehre vom Genie spielt der Naturbegriff eine wichtige Rolle. Die Eigenart des Genies soll darin wurzeln, daß es in

[1] Franz Brentano, Das Genie, Leipzig 1892, S. 12, 38. Brentano glaubt für die Erklärung des Genies mit der Annahme einer besonders feinen Empfindlichkeit für das ästhetisch Wirksame auskommen zu können (S. 19, 24). Hätte Brentano diese Empfindlichkeit auf das hin, was in ihr enthalten ist, untersucht, so wäre er schon hierbei auf das Unbewußt-Seelische gestoßen. Brentano findet dort kein Problem mehr, wo ich noch eine Fülle von Problemen sehe. [2] Josef Klemens Kreibig, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4 (1909), S. 553.

seinem tiefsten Grunde Natur ist. Das Quellende, Schöpferische im Genie wird in die Natur, die in ihm waltet, gesetzt. Jedermann fällt hierbei vor allem die Auffassung Kants ein. In „Produkten des Genies" gibt „die Natur, nicht ein überlegter Zweck, der Kunst die Regel".[1] Man kann aus dem verdienstvollen Buch von Otto Schlapp ersehen, in wie zahlreichen Spuren, Anläufen und Ausführungen bei den vorkantischen Ästhetikern sich die Zurückführung des Genies auf die Natur vorbereitet hat.[2] Ich erwähne diesen Naturbegriff hier darum, weil mir diese Hervorhebung des Naturartigen im Genie ihren wahren Kern vor allem in der Tatsache zu haben scheint, daß sich das Genie durch eine besonders gesteigerte Mitarbeit des unbewußten Seelenlebens kennzeichnet. Wenn Rousseau, Diderot, Young, Sulzer das Wirken der Natur im Genie hervorheben, so ist dies besonders gegen die rationalistische Ansicht gerichtet, die das Schaffen genialer Kunstwerke auf Lernen und Regeln zurückführt. Wenn das Genie auf Natur gegründet wird, so soll damit das Mühelose, Eingebungsartige, das unabhängig von aller bewußten Absicht vor sich Gehende des genialen Schaffens auf seinen Grund zurückgeführt sein. Die „Natur" ist also nur ein uneigentlicher, unpsychologischer, vieldeutiger Ausdruck für das, was sich bei kritischer psychologischer Betrachtung als der unbewußte Untergrund des Ich erweist. Es gilt nun die gesteigerte Wirksamkeit des unbewußten Untergrundes im Genie genauer kennen zu lernen.

6. Nach mehreren Richtungen äußert sich die gesteigerte Tätigkeit des unbewußten Untergrundes des Künstlergenies. Das Nächstliegende ist es, an die künstlerischen Eingebungen, an die Stufe der Konzeption zu denken; und auch ich habe bisher vor allem hieran gedacht. War es doch das unbestreitbare künstlerische Erlebnis der Eingebung, das uns vor allem zu der Annahme einer wesentlichen Mittätigkeit des unbewußten Seelenlebens am künstlerischen Schaffen nötigte. Bedeutet jedwede Eingebung, wie dies schon im sechsten Kapitel dargelegt wurde (S. 160), eine selbständige Leistung des Unbewußten, ein Einschlagen eines verhältnismäßig neuen Weges, ein Vorgehen aus eigener Kraft und eigenen Mitteln, so gilt dies im höchsten Grade hinsichtlich der genialen

[1] Kant, Kritik der Urteilskraft §§ 46, 56 Anmerkung 1. Anthropologie § 56. [2] Otto Schlapp, Kants Lehre vom Genie, S. 312 ff. Schlapp glaubt, daß in diesem Punkte besonders Sulzer von Einfluß auf Kant gewesen sei (S. 413 f.).

wußtsein heraus verstehe, so hängt die Zustimmung hierzu selbstverständlich von der psychologischen Stellung ab, die jemand in der Frage des Unbewußt-Seelischen einnimmt. Wer also, wie beispielsweise Franz Brentano, das Unbewußt-Seelische geradezu verwirft, weil er in ihm ein wunderartiges, spukendes X sieht,[1] muß natürlich auch Alles, worauf ich die Eingebungen des Genies und das Mühelose seines Schaffens zurückführe, für verkehrt halten.

Nach den Darlegungen des sechsten Kapitels kann es nicht zweifelhaft sein, daß die angeführten Züge im genialen Schaffen auf ein stark entwickeltes Unbewußtes im Seelenleben des Künstlers zurückzuführen sind. Das Genie kennzeichnet sich durch ein besonders reiches und bewegliches unbewußtes Seelenleben. Aber mehr als das: das Unbewußte im Genie muß als in ganz besonderem Maße den Absichten des künstlerischen Bewußtseins entgegenkommend, als in besonderem Grade sich den Zwecken des Künstlers zur Verfügung stellend vorausgesetzt werden. Das Unbewußte ist im Genie sofort bei der Hand; Schlag auf Schlag bedient es das Bewußtsein in der erlesensten Weise. Und noch mehr als das: dem Unbewußten im Genie muß im höchsten Grade die Fähigkeit des selbständigen, ja originellen Leistens zugesprochen werden. Das Unbewußte im Genie ist schöpferisch. Es begnügt sich nicht etwa, dem Bewußtsein ein in dieser oder jener Beziehung Neues, ein in gewissem bescheidenen Grade Selbständiges zu bieten; sondern es überrascht das Bewußtsein durch von Grund aus Neues, durch Gebilde, die aus einer originellen Persönlichkeit, aus origineller Gesamtanlage des Geistes stammen. Es ist daher ungenügend, das Genie nur durch „unbewußte Zwischenprozesse des Schaffens" von dem bloßen Talent unterscheiden zu wollen, wie dies Kreibig tut;[2] man muß tiefer dringen und das gesamte unbewußte Seelenleben des Genies in seiner gesteigerten Tätigkeit auffassen.

In der Geschichte der Lehre vom Genie spielt der Naturbegriff eine wichtige Rolle. Die Eigenart des Genies soll darin wurzeln, daß es in

[1] Franz Brentano, Das Genie, Leipzig 1892, S. 12, 38. Brentano glaubt für die Erklärung des Genies mit der Annahme einer besonders feinen Empfindlichkeit für das ästhetisch Wirksame auskommen zu können (S. 19, 24). Hätte Brentano diese Empfindlichkeit auf das hin, was in ihr enthalten ist, untersucht, so wäre er schon hierbei auf das Unbewußt-Seelische gestoßen. Brentano findet dort kein Problem mehr, wo ich noch eine Fülle von Problemen sehe. [2] Josef Klemens Kreibig, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4 (1909), S. 553.

jener Dispositionen erfinderisch geschaffen werden, das Gepräge der in der individuellen Anlage wurzelnden Originalität an sich tragen.

Manchmal denkt man bei Genie ausschließlich an die Konzeption. So scheint es beispielsweise bei Grillparzer zu sein, wenn er das Genie in die Eigentümlichkeit der Auffassung setzt, Talent dagegen auf die Ausführung bezieht.[1] Ich glaube: wir haben unsere Aufmerksamkeit auch auf die innere Durchführung, auf die Verknüpfung der Gestaltungsakte zu lenken. Es war schon vorhin erwähnt, daß sich im Genie die Gestaltungsakte mühelos, ohne Suchen, Zweifeln und Stocken aneinanderreihen. Mit einiger Übertreibung kann man sagen: es fügt und gestaltet sich Alles wie von selbst. Durch zahlreiche Selbstbekenntnisse von Künstlern wird dies bezeugt. Es gehört hierher, wenn Schiller singt:

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.

Und wenn Grillparzer in einem Epigramm sagt:

Du nennst mich Dichter, ich verdien es nicht!
Ein Anderer sitzt, ich fühl's, und schreibt mein Leben,
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter, fühl ich höchstens mich Gedicht —

so zielt dies gleichfalls auf die Selbstverständlichkeit, mit der sich ohne Dazutun eines sich mühenden Subjektes die künstlerischen Gestaltungen abwickeln.

Diese Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit in der Folge der künstlerischen Gestaltungsakte läßt sich nur so verstehen, daß das unbewußte Seelenleben jederzeit mit Bereitwilligkeit und Schlagfertigkeit den Absichten des Bewußtseins gehorcht, auf die Tendenz der künstlerischen Phantasie eingeht, dem Zuge des Schaffens zu Diensten ist. Im Genie muß ein ganz besonders feines und bewegliches Zusammenstimmen der unbewußten und bewußten Seelenvorgänge stattfinden.

Noch nach einer dritten Seite haben wir unsere Aufmerksamkeit zu richten: auch hinsichtlich des latenten Denkens, das den Gestaltungsakten innewohnt, macht sich die gesteigerte Wirksamkeit des unbewußten Seelenlebens im Genie geltend. Man hat zu bedenken, daß die Latenz des Denkens in sehr verschiedenen Graden vorhanden sein kann. In jedem Fall handelt es sich um unbewußte Tendenzen und Dispositionen von

[1] GRILLPARZER, Werke in 20 Bänden (Stuttgart Cotta), 15. Band, S. 49 f.

Vorstellungsverknüpfungen, die sich aus vielen, vielleicht unzähligen vorausgegangenen bewußten Vorstellungsverknüpfungen als Niederschlag gebildet haben, und die nun in der Abfolge der Phantasiegestaltungen mitwirksam sind. Dabei kann sich nun die Sache so verhalten, daß die unbewußten Verknüpfungstendenzen sich in dem Aneinanderreihen der Phantasieakte als selbstverständliche Gewohnheit geltend machen. In diesem Falle treten die als Niederschlag vorhandenen Verknüpfungstendenzen überhaupt nicht in das Bewußtsein des Schaffenden ein. Aber es ist auch möglich, daß die unbewußten Verknüpfungstendenzen sich dem Bewußtsein des Schaffenden in Form einer dunklen Gefühlsgewißheit bemerkbar machen. Die Phantasiegestaltungen sind von einem gewissen Gefühl begleitet, das den Schaffenden so und nicht anders zu verknüpfen nötigt. Und es kann die Bewußtheit auch noch einen Schritt weiter gehen: die Phantasiegestaltungen können auch von vorstellungsmäßiger Gewißheit begleitet sein. Auch in diesem Falle liegt latentes Denken vor. Denn es ist nicht gemeint, daß sich der Schaffende auf die früher angestellten Überlegungen besinnt und sie neben den Phantasieakten wiederholt. Als solche gesonderte Akte — so setze ich voraus — treten die aus jenen Niederschlägen hervorgehenden Vorstellungsverknüpfungen nicht auf. Wäre dies der Fall, dann wäre dies kein latentes Denken mehr. Sondern ich setze voraus, daß dem Schaffenden in und mit den Phantasieakten, ungetrennt von ihnen, die vorstellungsmäßige Gewißheit zuteil wird: es sei am besten, so und nicht anders die Phantasieinhalte zu gestalten. Den Phantasieanschauungen sind abgekürzte, angedeutete, verdichtete Vorstellungen gleichsam eingebettet.

Worauf ich nun hinaus will, ist dies, daß mir für das geniale Schaffen das überwiegende Hervortreten jener beiden ersten Arten des latenten Denkens und das Zurücktreten dieser dritten Art charakteristisch zu sein scheint. Im Genie, so glaube ich, treten die unbewußten Verknüpfungstendenzen mehr als im gewöhnlichen Talente in der Form der Gewohnheit und der gefühlsmäßigen Gewißheit auf. Das bloße Talent bleibt mit seinem latenten Denken in größerer Nähe des bewußten Überlegens. Das latente Denken des Genies ist viel weiter von den Verknüpfungen des bewußten Denkens entfernt. Es ist hier nur ein höchst unbestimmter Nachhall der Denkverknüpfungen vorhanden, der freilich, trotz der Unbestimmt-

heit, mit der er im Bewußtsein erscheint, doch genau ebensoviel leistet, als wenn das Denken mit vollem Bewußtsein ausgeübt worden wäre.

Endlich haben wir auf das ursprüngliche künstlerische Gefühl zu achten. Ich gehe sicherlich mit der Annahme nicht irre, daß dem Genie ein besonders fein und heftig entwickeltes ursprüngliches künstlerisches Gefühl eigen ist. Das Genie fühlt sich in den Fragen des Geschmacks wie durch einen unzweideutigen Instinkt geleitet. Wenn man das Genie fragt, warum es hier und dort in seinem Kunstwerk das künstlerische Gefühl gerade in dieser und nicht in abweichender Weise befriedigt habe, so müßte seine Antwort darauf hinauslaufen, daß es schlechtweg wider seine Natur gewesen wäre, daß es seinem innersten Wesen widersprochen hätte, wenn es einem anderen künstlerischen Gefühl gefolgt wäre. Es hat einen tiefen Sinn, wenn Jean Paul das Genie einen Nachtwandler nennt.[1] Und schon Hamann gibt auf die von ihm gestellte Frage, was bei Homer, bei Shakespeare „die Unwissenheit der Kunstregeln" ersetze, die enthusiastische Antwort: das Genie.[2]

Ist so im Genie das ursprüngliche künstlerische Gefühl in außerordentlicher Stärke entwickelt, so liegt darin zugleich gemäß den zu Beginn dieses Kapitels (S. 272 f.) gegebenen Erörterungen auch dies ausgesprochen, daß die Angelegtheit auf Betätigung im Sinne der ästhetischen Normen dem Genie in einem außergewöhnlichen Grade zukommen muß. Auch hiermit ist eine gesteigerte Teilnahme des Unbewußt-Seelischen an dem Schaffen des Genies bezeichnet.

Es ist von vornherein zu erwarten, daß wir den Gegenpol des Unbewußten im künstlerischen Schaffen, die erwägenden und vergleichenden Hilfsakte, im Genie nur wenig entwickelt finden werden. Dies bestätigt auch der Erfahrungstatbestand in deutlichster Weise. Ich will nicht sagen, daß das Genie niemals in seinem Schaffen zögert und stockt, niemals zu prüfenden Erwägungen greift. Aber vergleicht man das Genie mit dem bloßen Talent, so kann kein Zweifel sein, daß im Durchschnitt das Genie zu solchen Hilfsakten in weit geringerem Maße seine Zuflucht nimmt. In dem Typus des genialen Schaffens ist, auch soweit es sich um die Durchführung handelt, die Unterbrechung durch jene Hilfsakte ein uncharakteristischer, zurücktretender Zug.

[1] Jean Paul, Vorschule der Ästhetik § 12. [2] Hamanns Schriften, herausgegeben von Friedrich Roth, Band 2, S. 38 (in den Sokratischen Denkwürdigkeiten).

IV

DIE INTELLIGENZ DES GENIES

7. Unsere Betrachtung gilt den Steigerungen, die das Schaffen des Genies im Vergleiche mit dem gewöhnlichen künstlerischen Schaffen aufweist. Bisher wurde lediglich die Steigerung des Unbewußt-Seelischen im genialen Schaffen ins Auge gefaßt. Jetzt will ich die Aufmerksamkeit auf den Künstler als Intelligenz lenken. Im Schaffen des Genies äußert sich eine außergewöhnliche, staunenswerte Intelligenz. Niemand hat hierauf ein so bedeutsames, freilich auch tiefsinnig übersteigerndes Licht geworfen wie Schopenhauer. Das Genie kennzeichnet sich nach Schopenhauers Ansicht durch ein nicht nur ungeheueres, sondern geradezu naturwidriges Übermaß des Intellektes. Es ist ein monstrum per excessum. Daher ist das Genie von der Wurzel des Willens zeitweilig abgelöst, vom Dienste des Willens zeitweilig losgesprochen.[1]

Wenn ich vom Genie sage, daß es sich durch eine weit überragende Intelligenz auszeichnet, so verstehe ich darunter nicht etwa, daß es einen ungewöhnlichen Umfang des Wissens besitzt (schon Young hat auf den Gegensatz von Genie und Gelehrsamkeit ein grelles Licht geworfen);[2] ebensowenig aber verstehe ich darunter einen besonderen Grad der Fähigkeit strengen Denkens. Intelligenz bedeutet in diesem Zusammenhange etwas viel Unbestimmteres und Zusammengesetzteres: den Inbegriff nämlich aller der Fähigkeiten, auf Grund deren ein bedeutsames Weltbild erzeugt, eine durchgebildete und tiefblickende Lebensanschauung gewonnen wird. Intelligenz in diesem Sinne ist es, was im Schaffen des Genies in überwältigendem Grade hervortritt. Intelligenz in diesem Sinne ist sonach ein Zusammenwirken von gar vielerlei: von frischer Eindrucksfähigkeit und scharfer Beobachtung, von treffsicherem Urteilen und starkem Einfühlen, von nachdenkender und beschaulicher Bewußtseinshaltung, von Kritik und Intuition. Wenn Sulzer das Wesen des Genies in die Lebhaftigkeit des Geistes setzte, so zielt dies gemäß seinen Ausführungen ungefähr nach derselben Richtung hin.[3]

[1] SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung, § 36 des ersten Bandes und im 31. Kapitel des zweiten Bandes. [2] EDWARD YOUNGS Gedanken über die Originalwerke; übersetzt von H. E. v. TEUBERN, Bonn 1910. S. 15 ff., 19 f., 35 f. [3] JOHANN GEORGE SULZER, Vermischte philosophische Schriften, Band 1, 2. Aufl. (1782), S. 311 ff. („Entwicklung des Begriffs vom Genie").

Wie äußert sich denn nun die außerordentliche Intelligenz des Genies? Wenn wir auf die großen Werke achten, die wir auf Grund jener vorhin (S. 277 f.) gekennzeichneten Außerordentlichkeit des Eindrucks als Erzeugnisse des Genies ansehen, so kann kein Zweifel sein, daß sie voll sind von eigenartiger Lebens- und Weltanschauung. Ein eigenartiges, neues, überraschendes Weltbild drängt sich uns auf Schritt und Tritt aus ihnen entgegen. Damit ist keineswegs gesagt, daß in dem Kunstwerk Personen vorkommen müssen, die sich über Fragen der Lebens- und Weltanschauung vernehmen lassen. Dies kann so sein; man denke an die Faust-, Ahasver-, Don-Juan-, Prometheusdichtungen. Aber erforderlich ist solches Aussprechen und Verkünden der Weltanschauung keineswegs. Die Weltanschauung kann in das Konkrete der Gestalten hineingearbeitet und so in ihnen implizite enthalten sein. Dem Genius steigert sich alles, was er schafft, ins Menschheitliche. Er kann nicht anders schaffen als so, daß sich ihm alles ins Vielsagende, Weithingeltende erhöht, ausweitet, verdichtet. So kommt es, daß dem Betrachter auch dort, wo nicht geradezu Lebens- und Weltanschauungsfragen berührt werden, doch Lebensanschauungsgefühle, Menschheits- und Weltstimmungen entstehen. Friedrich Vischer sagt: „Der Genius sieht der Welt ins Herz.“[1] Dem Seherblick des Genies hellen sich die Hintergründe des Daseins auf; die Erscheinungen erhalten einen schwererwiegenden Sinn. Auch wo das Genie die bunte Oberfläche des Lebens schildert, ist diese Schilderung doch mit Bedeutsamkeitsgefühlen verschmolzen, wie sie sich einem gewöhnlichen Künstler nicht einstellen. Wenn ich aber das Eigenartige an der Weltanschauung des Genies hervorhob, so ist damit nicht notwendig unerhörte Originalität, absolute Neuheit, Nochniedagewesenheit gemeint; sondern auch neue Betonung, neue Beleuchtung, neue Gruppierung und Verbindung, kurz ein Neues relativer Art vermag einer Lebens- und Weltanschauung den Grad von Originalität zu geben, der den Vorzugstitel „Genie“ zu begründen völlig hinreicht. Im Gegenteil, es kann leicht eine Gefahr für das Genie entstehen, wenn es etwas darein setzt, in dem Auffassen der Welt, in dem Werten des Menschlichen um jeden Preis originell sein zu wollen. Hieraus entspringt Haschen nach Originalität, krampfhafte Originalitätssucht, interessanttuerischer Originalitätsdünkel.

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik § 412.

Eigenartige Lebens- und Weltanschauung als echtes Kennzeichen des Genies haben Jean Paul[1] und Friedrich Vischer[2] in treffenden Worten hervorgehoben. Auch Ernst Platner ist hier zu erwähnen: ohne den Geist der Philosophie gibt es für ihn kein Genie; das Genie ist von beständiger innerer Unruhe über die Fragen der Welt und der Zukunft beherrscht.[3]

8. Noch nach einer anderen Richtung äußert sich im Schaffen des Genies seine außerordentliche Intelligenz. Mit Recht wird von vielen Ästhetikern der Bund der Begeisterung mit der Besonnenheit als das Auszeichnende des Genies gepriesen. Ich nenne Schiller,[4] Jean Paul, Hegel,[5] Friedrich Vischer, Schopenhauer.[6] In der Tat entsteht auf Grund der überragenden Intelligenz als Gegengewicht gegen die bewußtlose Seite des genialen Schaffens eine besonnene Bewußtseinshaltung. Was ist nun unter der Besonnenheit des Genies zu verstehen?

Die Besonnenheit des Genies besteht nicht in einer Anzahl von Akten der Überlegung, sondern in einer gewissen Haltung des Bewußtseins während des Schaffens. Das Bewußtsein des Genies ist in einer gewissen Richtung eingestellt. Und zwar ist es darauf eingestellt, daß es auf die Schaffensakte achtet, über ihnen wacht. Das Genie ist, inwiefern es Besonnenheit besitzt, seinen Schaffensakten nicht besinnungslos hingegeben, sondern es schwebt als klares Auge über ihnen. Schon bei einer früheren Gelegenheit, bei Betrachtung des Unterschiedes der bedächtigen und der sorglosen Ausführung (S. 266 f.), sind wir auf diese Bewußtseinshaltung des Darüberschwebens gestoßen.

[1] Jean Paul, Vorschule der Ästhetik § 14. „Das Talent stellet nur Teile dar, das Genie das Ganze des Lebens." „Der Weltgeist des Genius beseelet alle Glieder eines Werks, ohne ein einzelnes zu bewohnen." [2] Vischer hebt zugleich treffend hervor, wie das Genie aus wenigen Mitteln ein Weltbild erzeugt. „Das Genie kennt die Welt ohne Weltkenntnis" (Ästhetik § 413). [3] Ernst Bergmann hat uns kürzlich in vortrefflicher Darstellung mit der „Kunstphilosophie" Platners auf Grund einer von ihm aufgefundenen Vorlesungsnachschrift von 1777 bekannt gemacht (Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1913, S. 87 ff.). Platner hat auf Grund der Darstellung Bergmanns von nun an als ein bedeutsames Glied in der Entwicklung der deutschen Ästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu gelten. Eine wie große Zahl von Schriftstellern sich übrigens in der Zeit unmittelbar vor Kant mit dem Genieproblem beschäftigt hat, kann man aus der Zusammenstellung bei Schlapp (S. 117 f.) sehen. [4] Schiller an Goethe am 27. März 1801. Am weitesten wohl nach der Seite der Besonnenheit geht die von Goethe im 19. Buch von Dichtung und Wahrheit in absichtlich schroffem Gegensatze zu dem Geniebegriff der Sturm- und Drangzeit gegebene Definition: Genie sei „diejenige Kraft des Menschen, welche durch Handeln und Tun Gesetz und Regel gibt" (Weimarer Ausgabe, Bd. 29, S. 146). [5] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 355. [6] Schopenhauer, Reclam, Bd. 2, S. 449 f.

Was wird denn nun durch die wachsame Einstellung des Bewußtseins bewirkt? Die Gestaltungsakte vollziehen sich in stetiger Verbindung mit Rück- und Vorblick. Der Künstler ist nicht nur auf den Punkt seines Werkes, der gerade an die Reihe kommen soll, gerichtet; sondern die Gestaltung des gegenwärtigen Punktes vollführt sich unter der Mitwirkung des Blickes nach rückwärts und nach vorwärts. Überschauend, zusammenfassend schwebt das Bewußtsein des Genies über seinem Schaffen. Das Genie verliert das Ziel, dem sein Schaffen gilt, nicht aus den Augen. Die Gestaltungsakte sind seinem Bewußtsein als Mittel auf dem Wege zum Ziele gegenwärtig. Vor allem aber äußert sich die Wachsamkeit des Genies als eine hemmende Macht gegenüber den übersteigernden, gefährlichen Einflüssen, die nur allzu leicht von der ungewöhnlichen Erregbarkeit seines Innenlebens auf sein Schaffen ausgehen können. Von der heftigen Erregbarkeit des Genies wird sogleich weiterhin die Rede sein. Hier will ich nur sagen, daß die Besonnenheit des Genies überall dort zügelnd und ordnend eingreift, wo seine starken Triebe, Stimmungen und Affekte seine Phantasie ins Maßlose zu stürzen drohen.

Stehen diese Behauptungen nicht aber in Widerspruch zu den auf S. 287f. gegebenen Ausführungen? Dort war gesagt, daß im Genie das latente Denken sich in weiterer Ferne von allem bewußten Überlegen befinde als im bloßen Talente; daß sich das latente Denken im Genie vor allem in der Form der Gewohnheit und Gefühlsgewißheit vollziehe. Steht hiermit das soeben Auseinandergesetzte nicht im Widerspruch? Dort wird das Schaffen des Genies einem gänzlich verdunkelten Denken überantwortet und hier in der Helle seines Bewußtseins gehoben. Das Genie scheint in seinem Schaffen sich in hervorragendem Maße unbewußt und wiederum auch in hervorragendem Maße bewußt zu verhalten. Liegt hier nicht ein Widerspruch vor?

Der Widerspruch schwindet, sobald man erkennt, daß es sich hierbei um verschiedene Betätigungsrichtungen handelt. Das eine Mal steht das latente Denken in Frage. Dieses vollzieht sich in einer von allem Überlegen so weit wie möglich entfernten Weise; es ist tief in das Dunkel des Unbewußten getaucht. Das andere Mal handelt es sich um das Verhältnis des Bewußtseins zu den Gestaltungsakten als solchen, zu den Gestaltungsakten in ihrer Ganzheit, nicht zu einem in ihnen enthaltenen Einschlag,

wie es das latente Denken ist. Die Gestaltungsakte als volle, selbständige Akte sind in die Helle des Bewußtseins gehoben, oder anders ausgedrückt: unter die Wachsamkeit des Bewußtseins gestellt. Zweifellos bestehen in dieser Hinsicht sehr beträchtliche Unterschiede. Man denke an den Götz in seiner ersten Gestalt und an Tasso, an die Räuber und an Wallenstein, an die Schroffensteiner und den Prinzen von Homburg, an Judith und die Nibelungen: und man sieht, in welchem Maße die Besonnenheit des Genies zuzunehmen vermag.

Dieses Zusammen von Steigerung des Bewußtseins und Steigerung des Unbewußten im Genie hat man sich vor Augen zu halten, wenn so oft das Genie als Einheit von Bewußtsein und Unbewußtem gepriesen wird. So sagt Friedrich Schlegel in seiner epigrammatisch-paradoxen Weise: in einem guten Gedicht sei Alles Absicht und Alles Instinkt; alles Vollendete sei zugleich natürlich und künstlich. In verschiedenem Zusammenhange kommt er darauf zu sprechen, daß die selbst bis zum Höchsten gesteigerte Absicht naiv und das im höchsten Grad Naive absichtsvoll sein müsse.[1]

Ich möchte nun keineswegs behaupten, daß solche Besonnenheit nur dem Genie eigentümlich sei. Die gekennzeichnete Bewußtseinshaltung kommt auch beim bloßen Talente vor. Nur dies ist gemeint, daß dem Genie eine solche Bewußtseinshaltung in ganz besonderem Grade zukommt. Auch ist zu bedenken, daß die Besonnenheit nicht in demselben Maße Bedingung für das geniale Schaffen ist wie die gesteigerte Tätigkeit des Unbewußten. Fehlt diese, so ist damit überhaupt der Boden für die geniale Geistesart entzogen. Dagegen kann auch ohne Besonnenheit der Typus des genialen Schaffens, wenn freilich auch nur in unvollkommenem Grade zustande kommen. Die Geschichte der Künste weist genug Künstler auf, die etwas stark Genieartiges haben, dabei aber in ihren Kunstwerken sich in Wildheit, Zügellosigkeit, Verworrenheit zu ergehen lieben. Eingebungen aus dem Unbewußten sind reichlich vorhanden; auch an Originalität des Weltbildes fehlt es nicht; aber es gebricht ihnen an Be-

[1] Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften; herausgegeben von Minor, Wien 1882, Bd. 2, S. 185, 211, 253, 279. Allerdings fällt bei ihm der Ton auf die bewußte Seite. Dies geht schon daraus hervor, daß er Witz und Ironie — diese sehr bewußten Betätigungen — als höchste Leistungen des Genies ansieht. Auch muß man bedenken, daß die Romantik eine starke Neigung zum Künstelnden, Absichtsvoll-Spielenden, Sich-Bespiegelnden hat. Es ist daher von vornherein zu erwarten, daß in der Romantik am Genie die Seite des Bewußtseins mit besonderem Nachdruck werde hervorgehoben werden.

sonnenheit. Und so leiden ihre Werke, so reich an genialen Zügen sie auch sein mögen, an einem wüsten Untergrunde, an verworrenen Stellen, an bösen Sorglosigkeiten, an wilder Uneinheitlichkeit. Dabei kommt es nun darauf an, ob diese Mängel durch packende geniale Züge überwogen werden, und ob sich in diesen Mängeln selbst schon hervorragende künstlerische Eigenschaften, etwa Kraft der Gestaltung, Größe der Auffassung, offenbaren. Dann sieht man leicht über jene Mängel hinweg: das Große tritt uns in überwältigender Weise entgegen; ja es kann geschehen, daß die Mängel geradezu als einen gewissen berechtigten künstlerischen Typus mitbedingend angesehen werden. Das ist die Stellung, die wir zu den großen (nicht zu allen) Schöpfungen des jungen Goethe und des jungen Schiller, in gewissem Grade auch zu den Dramen Grabbes einnehmen. Anders ist über die Genossen des jungen Goethe zu urteilen: etwa über Reinhold Lenz und Maximilian Klinger. Auch in ihren Hauptwerken fällt der Mangel an Besonnenheit in übler Weise auf. Bei manchen Künstlern schwindet die Genialität überhaupt, sobald die Unbesonnenheit weicht und klare Besinnung an ihre Stelle tritt. Mit dem vielverheißenden dunklen Drängen und Gären der jugendlichen Kräfte entfaltet sich eine gewisse geniale Geisteshaltung. Sie ist aber nicht stark und tief genug gewurzelt, als daß sie auch dann noch standhielte, wenn mit zunehmender Reife eine maßvollere, überlegendere Bewußtseinshaltung eintritt. Heinrich Laube hat in dem Jungen Europa zweifellos etwas von genialer Art an sich. Mit seiner Klärung und Reifung stimmt sich dann seine Dichtungsweise zu dem Typus des bloßen Talentes herunter.

Ein für allemal mag hier die Bemerkung stehen, daß nicht jede Kunst einen gleich günstigen Boden für die Entfaltung sämtlicher Seiten des Genies darbietet. Zweifellos steht in dieser Hinsicht die Dichtung obenan. Hier können sich alle behandelten und alle noch zu erwähnenden Seiten der Genialität voll entwickeln. Den am wenigsten günstigen Boden bildet das Kunstgewerbe. Originalität der Lebens- und Weltanschauung läßt sich in Schränken und Halsketten, in Gläsern und Uhren nur in geringem Maße zum Ausdruck bringen. Auch Eingebungen aus dem Unbewußten kann es auf diesem Gebiete nicht in so gehaltreicher, geistdurchdrungener, überwältigender Gestalt geben. Damit sollen die Zweige des Kunstgewerbes selbstverständlich nicht herabgesetzt, sondern nur charakteri-

siert sein. Aber auch selbst in Malerei und Musik läßt sich Originalität der Lebens- und Weltanschauung nicht in so vielseitiger und durchgebildeter Gestalt ausprägen wie in der Dichtkunst. Ja auch all das Gute, was die besonnene Bewußtseinshaltung mit sich führt, tritt in voller Entfaltung nur auf dem Boden der Dichtkunst zutage.

V

WEITERE GRUNDZÜGE DES GENIES

9. Schopenhauer sagt mit Recht: „Ein phlegmatisches Genie ist undenkbar.“[1] Das Genie zeichnet sich nicht nur durch überragende Intelligenz, sondern auch durch besonders starkes Trieb- und Gefühlsleben aus. Schon an dem künstlerischen Schaffen überhaupt, so haben wir gesehen (S. 147 ff., 214 ff., 269 f.), ist das Trieb- und Gefühlsleben in mehr als gewöhnlichem Grade beteiligt. Das Genie zeigt auch nach dieser Richtung eine in die Augen fallende Steigerung. Besonders die vitalistische Erregbarkeit, das sinnliche Lebensgefühl pflegt beim Genie in heftigem Grade entwickelt zu sein. Auch wenn man die abgeklärtesten, ausgeglichensten Genies ins Auge faßt, wird man für diesen Satz auf keinen Gegenbeweis stoßen. „Das Genie ist Vollblut“, sagt Friedrich Vischer.[2] Und hierher gehört es auch, wenn Richard Wagner das Wesen des Genies in gesteigertster „Lebenskraft“, in einem besonders hohen Grade von „Empfängniskraft“ findet.[3]

Die vitalistische Erregbarkeit des Genies äußert sich aber nicht zum wenigsten in einem stark entwickelten Geschlechtstriebe. Ich möchte nicht etwa behaupten, daß j e d e s Genie von heftigen geschlechtlichen Begierden hin- und hergeworfen wurde. Aber die Regel bildet dies sicherlich. So grundverkehrt es wäre, das künstlerische Schaffen aus dem erotischen Triebe herzuleiten,[4] so darf man die Augen doch nicht

[1] SCHOPENHAUER, Reclam, Bd. 2, S. 329, 463 (in dem 2. Bande der Welt als Wille und Vorstellung). [2] FRIEDRICH VISCHER, Ästhetik § 411. [3] RICHARD WAGNER, Eine Mitteilung an meine Freunde (Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2. Auflage, Bd. 4, S. 246 ff.). [4] Es widerstrebt mir, auf die wüsten Orgien einzugehen, die sich die Schule des leider nur allzu bekannten Sigmund Freud in der Jagd nach Belegen für die Bedeutung des Geschlechtlichen im dichterischen Schaffen leistet. Ich habe meinem Ekel vor der Art, wie diese Schule die „Sexualisierung“ der Ästhetik betreibt, in meinem Schriftchen „Kunst und Volkserziehung“ zur Genüge Ausdruck gegeben. Alles Bisherige aber wird überboten durch OTTO RANK, Das Incest-Motiv in Dichtung und Sage (Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens; Wien 1912). Man sollte nicht für möglich halten, was hier auf Grund einer Verbindung von Scharfsinn mit ungeheuerlichem Unverstand und zügelloser erotischer Schnüffelsucht als

vor der Tatsache verschließen, daß das künstlerische und vor allem das geniale Schaffen die Steigerung des Gefühlslebens, deren es bedarf, in nicht geringem Grade von der Erregtheit der sinnlichen und insbesondere der geschlechtlichen Lebensgrundlage her empfängt. Wenn die Tiefen des Naturgrundes im Künstler in starke Bewegung gebracht sind, dann erhält das künstlerische Schaffen satte Farben und echtes Feuer; es wird zu einem an die Urschöpfung erinnernden Quellen und Strömen.[1] Selbst so transzendent gerichteten Genies wie Novalis[2] und Clemens Brentano war heftige Sinnlichkeit auf den Lebensweg gegeben. Auch Jean Paul fiel von einer Verliebtheit in die andere.

Und auch hinsichtlich des plötzlichen, jähen Wechsels der Stimmungen und Affekte, hinsichtlich ihres unberechenbaren kontrastreichen Verlaufes, wie er dem Künstler überhaupt eigentümlich ist, weist das Genie in der Regel eine starke Steigerung auf. Schopenhauer schreibt dem Genie eine eigentümliche Verbindung von Melancholie und Heiterkeit zu: aus seiner individuellen Lebensgrundlage stamme seine Melancholie, aus der Abgelöstheit seines Intellektes vom Willen entspringe ihm seine überirdische Heiterkeit. So recht Schopenhauer darin hat, das Genie als ein selig-unseliges Wesen zu schildern,[3] so entspricht es doch nicht den Tatsachen, aus der natürlichen Anlage des Genies, wie Schopenhauer tut, nur Melancholie hervorgehen zu lassen. Vielmehr charakterisiert sich das Temperament des Genies durch ein oft schroffes Auf und Nieder von heiteren und trüben Stimmungen, von Lebensjubel und Niedergeschlagenheit, mutigen und mutlosen Gefühlen. Namentlich in der Jugend pflegt ein solcher Stimmungswechsel in auffallendem Grade das Genie zu beherrschen. Es gibt aber auch Genies von vorwiegend jubelnder Lebensstimmung, von schwelgerischer Schönheitstrunkenheit. Die genialen Naturen weisen eben in dieser Beziehung höchst bedeutende Unterschiede auf. Man lese etwa die von Lebensjubel und Schönheitsrausch überströmenden Briefe Wilhelm Heinses an Gleim und Jacobi. Wie gänzlich

Wissenschaft ausgegeben wird. Man muß sich der stärksten Ausdrücke bedienen, um die Exzesse dieser Schule zu brandmarken. Vortrefflich hat Richard M. Meyer das Buch Ranks in der Deutschen Literaturzeitung (1913, Nummer 32: Die Sexualisierung des Alls) charakterisiert. [1] Goethe spricht in mehreren Gedichten (in „Kenner und Künstler", in „Kenner und Enthusiast", in „Künstlers Morgenlied") die tiefe Verwandtschaft des künstlerischen Schaffens mit dem Zeugungsakte aus. [2] Ernst Heilborn, Novalis, der Romantiker, Berlin 1901, S. 41 f., 61, 104 f. [3] In meinem Buch über Schopenhauer, 3. Auflage 1907, S. 297 ff. findet man seine Ansichten über das Genie dargelegt.

anders zeigt sich beispielsweise Clemens Brentano in seinen Briefen! Hier finden wir gefährliches Umschlagen der Stimmungen, unheimlich selbstquälerisches Wühlen in seinen Gefühlen, das Bewußtsein äußerster Haltlosigkeit und heiße Sehnsucht nach festem Halt. Und wiederum möge man hiermit ein Genie von so monumentaler Schwermut wie etwa Leopardi vergleichen.

Der Zusammenhang des Genies mit dem Lebens- und Naturgrunde ist oft allzu stark hervorgehoben worden. Dies gilt besonders von den Ausführungen, die Gabriel Séailles in dem schon einigemal erwähnten Buche dem Genie widmet. Der Verfasser wird nicht müde, einzuprägen, daß das Genie das Leben selbst ist.[1] Er ist von der Intuition ergriffen, daß das Genie aus dunklem, unbewußtem, schöpferischem, einheitlich ineinanderwirkendem Naturgrunde entsteht. Davon ist seine Psychologie beherrscht. Es ist eine vor jeder scharfen Analyse fliehende, in einem Gefühlsrausch sich bewegende Psychologie. Kaum ein einziger klarer psychologischer Begriff begegnet dem Leser. Trotzdem sagt der Verfasser viel Richtiges, und vor allem: man fühlt, daß er sich in das Schaffen des Genies hineingelebt hat. Und so kann man sich seiner edlen und schönen Beredsamkeit, mit der er das Genie feiert, mit Genuß hingeben.

Es würde an dem Typus des Genies ein wesentlicher Zug fehlen, wenn nicht zu der gesteigerten Betätigung des Unbewußten, zu der außerordentlichen Intelligenz, zu dem stark entwickelten Gefühlsleben schließlich auch die außergewöhnliche Phantasiegestaltung hinzugefügt würde. Alle die Künstler, gegenüber deren Werken jener gekennzeichnete Eindruck des fast Wunderbaren entsteht, heben sich auch durch Kühnheit, Größe, Eigenart der Phantasieanschauung hervor. In ihren Phantasiegebilden äußert sich etwas Machtvolles, Ungemeines. Was ich im vierten Kapitel (S. 73 f.) als entrückende Phantasie gekennzeichnet habe, pflegt besonders im Genie hervorzutreten. Wenn Jean Paul den Unendlichkeitsdrang der Phantasie, ihren Sinn für das Grenzenlose feiert,[2] so ist dies ein Zug, den er vom Genie hergenommen hat. Auch solche Genies, deren Schaffen nach der Richtung des Spielenden, Zärtlichen, Träumenden liegt, zeigen in der Art, wie sie innerhalb dieses Typus gestalten, ein außergewöhnliches Können, eine überragende Energie des Gestaltens. In

[1] Séailles a.a.O. S. 173 ff., 178 ff., 190 ff., 271 ff. [2] Jean Paul, Über die natürliche Magie der Einbildungskraft (im Anhang zu Quintus Fixlein).

diesem Sinne besteht zwischen Zartheit und Macht der Phantasie kein Widerspruch. Auch solchen Künstlern wie Mozart, Chopin, Watteau, Eichendorff darf in diesem weiten Sinne eine ungewöhnliche Energie des Phantasiegestaltens zugesprochen werden.

10. Eine Fülle von Fragen knüpft sich an die Erscheinung des Genies. So kann untersucht werden, in welche Typen das Genie auseinandertritt. Die geniale Begabung unterscheidet sich einmal schon nach den Künsten: die geniale dichterische Anlage ist anderer Art als die für Tonkunst oder Malerei. Aber auch abgesehen von den verschiedenen Künsten gibt es bemerkenswerte Artunterschiede unter den Genies. Man muß zwischen dem vollen und dem einseitigen Genie unterscheiden. Oft bleibt die eine oder andere von den Seiten, die wir als für das Genie wesentlich erkannt haben, unentwickelt. Dann darf nur von einseitigem Genie die Rede sein. Friedrich Vischer nennt es das fragmentarische Genie.[1] Beispielsweise kann es dem genialen Künstler an Besonnenheit fehlen, oder es kann die Gestaltungskraft eine verhältnismäßig geringe sein. Im ersten Falle entsteht das gärende, brausende Genie; im zweiten Falle entwickelt sich die gefühlsschwelgerische, gefühlsüberschwengliche, formlos zerfließende Genialität. Für jenen Typus bietet der „Sturm und Drang" reichlich Beispiele; hinsichtlich des zweiten kann man Klopstock und Jean Paul, Hölderlins Hyperion und Novalis Hymnen an die Nacht heranziehen. Oder man mag an Shelley und an Byron, wie er sich in manchen Dichtungen zeigt, denken. Mit diesem Unterschiede des einseitigen und des Vollgenies hängt in gewissem Grade der Unterschied von zerrissenem und harmonischem Genie zusammen. Hier handelt es sich um den dem Genie zugrunde liegenden Menschen. Ist der geniale Mensch in sich widerspruchsvoll, krankhaft zerworfen, in zwei Seelen zerrissen, von Selbstquälerei geplagt, dem Leben nicht gewachsen, mit der Welt zerfallen, dann zeigt das Genie einen anderen Typus, als wenn der Mensch, dem Genialität innewohnt, eine wohlausgeglichene, hellgesunde, prächtig entfaltete, in der Welt heimische Persönlichkeit darstellt. Von dieser Art war Goethe; auch Shakespeare wird man sich so vorzustellen haben. Nietzsche dagegen (und man darf ihn als Dichter hierherziehen) gehört dem Typus des zerrissenen Genies an. Selbstverständlich gibt es hinsichtlich aller dieser Unterschiede mannigfaltige Übergänge und Mischungen.

[1] Friedrich Vischer, Ästhetik § 410.

Die Geschichte des Geniebegriffs zeigt Auffassungen, denen gemäß das, was ich soeben als Vollgenie und als harmonisches Genie bezeichnet habe, zum Wesen des Genies gerechnet wird. In diesem Falle wird der Begriff des Genies dem idealen Genie gleichgesetzt. Hiermit hängt gewöhnlich das Streben zusammen, aus dem Geniebegriff alles betont Subjektive, alles eigenartig und überraschend Individuelle und nun gar erst recht alles Absonderliche und Befremdliche zu entfernen. Das Genie wird als rein in die Sache aufgehend, als gänzlich in der Idee lebend hingestellt; aller Überschuß von Subjektivität und Individualität soll im Genie getilgt sein. Dies ist die Auffassung Hegels. Das Genie gilt ihm als „die allgemeine Fähigkeit zur wahren Produktion des Kunstwerkes"; die Begeisterung des Genies ist nur insofern vorhanden, als es „seine subjektive Besonderheit und deren zufällige Partikularitäten zu vergessen" weiß; und die Originalität seines Schaffens ist „identisch mit der wahren Objektivität". Alles Nichtaufgehen des Subjektiven ins Sachliche gilt ihm als störende Willkür. Die echte Originalität des Genies besteht darin, „von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehaltes beseelt zu sein".[1] Man sieht: dieser großen, strengen, in sich geschlossenen Auffassung liegt eine Ansicht vom Genie zugrunde, die auf eine Entindividualisierung des Genies und des künstlerischen Schaffens überhaupt hinausläuft und, folgerichtig durchgeführt, dahin führen würde, dem Kunstwerk den Reiz des Subjektentsprungenen, des Urlebendigen, des Intim-Seelischen zu nehmen.

VI

ZWEI STREITFRAGEN

11. Eine ganze Gruppe von Fragen tritt uns entgegen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf das Genie als Menschen lenken. Wie erscheint das Künstlergenie als Mensch? Wie verhält sich der geniale Künstler in den Alltagsangelegenheiten, in den Sorgen und Pflichten des Lebens? Wie gibt er sich den Frauen, den Freunden, den Mitstrebenden gegenüber? Wie steht er zu Einsamkeit und Geselligkeit? Wie zeigt er sich

[1] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 356—374. Eine ähnliche objektivistische Ansicht vom „Genius" vertritt Christian Hermann Weisse (System der Ästhetik [1830], Bd. 2, S. 399 ff.). Jeder Genius sei durch eine ihm eigentümliche weltgeschichtliche Idee beseelt und stelle sie vollständig in die Wirklichkeit heraus (S. 408 f.).

in seiner äußeren Haltung? Kurz die Charakterologie des Genies eröffnet sich hier als eine weitläufige Aufgabe. Ich sehe diese Aufgabe als außerhalb des diesen Untersuchungen gezogenen Rahmens fallend an. Nur das geniale Schaffen des Genies wollte ich hier zergliedern. Einige Beiträge zur Charakterologie des Genies habe ich in meiner Ästhetik des Tragischen gegeben.[1] Es geht aus ihnen hervor, in wie hohem Grade das Genie die Gefahr in sich trägt, dem Typus der Zerrissenheit zu verfallen.

Auch zwei andere Fragen will ich nur berühren, nicht behandeln. Besonders viel umstritten ist das Verhältnis von Genie und Wahnsinn. Im Grunde hat schon Platon das Genie in ein nahes Verhältnis zum Wahnsinn gebracht. In neuerer Zeit sind die Auffassungen Schopenhauers und Lombrosos am bekanntesten geworden. Schopenhauer hat sich von seinem Standpunkt aus die innere Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn besonnen und eindringend zurechtgelegt,[2] Lombroso hat in seinem bekannten Buche sich in zerfahrener und kritikloser Weise hierüber geäußert. Meiner Auffassung nach hat man zwischen der Ähnlichkeit des äußern Eindrucks und der inneren Verwandtschaft zu unterscheiden. Zweifellos macht das Genie infolge der unbedingten Hingegebenheit an sein Schaffen, infolge der Besessenheit von seinen Eingebungen häufig den Eindruck eines Geistesabwesenden, Entrückten, eines für das praktische Leben Unbrauchbaren. Allein dies ist doch im Grunde nur eine oberflächliche Ähnlichkeit; dahinter steht eine gänzliche Verschiedenheit der Geistesverfassung: beim Genie ein erstaunlich bedeutsamer Geistesgehalt, beim Wahnsinnigen ein wertloses, faselndes Vorstellungsdurcheinander. Anderseits besteht aber doch eine gewisse innere Verwandtschaft. Wegen der außerordentlich gesteigerten Geistigkeit, wegen des Übermaßes geistiger Anspannung, wegen der in steter Arbeit sich befindenden Innerlichkeit ist das Genie ein besonders geeigneter Boden für Entwicklung krankhafter seelischer Zustände. Es ist sicherlich nicht zufällig, daß so zahlreiche Genies an krankhaften Angstgefühlen, an Zwangsvorstellungen und dergleichen leiden. Ich möchte durchaus nicht so weit wie Dessoir gehen, nach dessen Ansicht eine übermäßige Geistestätigkeit, wie das Genie sie zeigt, nur auf Kosten

[1] Ich habe dabei die Erörterungen über die typische Tragik des künstlerischen Schaffens und über die typische Tragik des Genies vor Augen (Ästhetik des Tragischen, 4. Auflage, S. 337 ff., 345 ff.). [2] Schopenhauer, Reclam Bd. 1, S. 258 ff.

der Leibes- und insbesondere Nervengesundheit entstehen kann. Dessoir preist geradezu die Nervenschwäche und die Leibesverkümmerung als den einzig günstigen Boden der genialen Geistesart.[1] Aber soviel ist richtig, daß sich mit der ungeheueren Reizbarkeit, in die das ganze Seelen- und Nervenleben durch die in der Genialität gegebenen Steigerungen versetzt ist, nur zu leicht Seltsamkeiten und Krankhaftigkeiten einfinden. Séailles zwar verteidigt mit Leidenschaft den Satz, daß das Genie die Gesundheit des Geistes, die Rückkehr zur Natur ist.[2] Ich glaube, daß auf Seite Dessoirs, so stark er auch übertreibt, das größere Recht liegt.

Gleichfalls nur berühren will ich die noch mehr umstrittene Frage, ob es nur im Reiche der Kunst eine geniale Geistesart gebe oder auch sonst. Ist Genie möglich in Philosophie und Wissenschaft, in Religion und Moral, in Staatskunst, Erziehungskunst, technischen Künsten? Bekanntermaßen behauptet Kant, daß es auf dem Gebiete der Wissenschaft kein Genie geben könne.[3] Schopenhauer dagegen setzt Plato, Kant und sich selbst nicht weniger in den Rang der Genies als Shakespeare und Goethe. Und ebenso nimmt Jean Paul, in satirischer Gegnerschaft gegen Kant, auch das Gebiet der Philosophie für das Genie in Anspruch. Ja er dehnt das Geniale auch auf das Reich der Tugend aus.[4] Auch Friedrich Schlegel spricht den Philosophen ebensosehr wie den Dichtern „genialisches Unbewußtsein" zu.[5] Nach meinen Auseinandersetzungen über das geniale Schaffen scheint es nicht zweifelhaft zu sein, daß es auch außerhalb der Kunst Genie geben könne. Worauf es allein ankommt, ist die Frage, ob für den jeweiligen Bereich der geistigen Fähigkeit das Unbewußt-Seelische mit seinen Eingebungen von einer ähnlichen Bedeutung sei wie für das künstlerische Schaffen. Es kann daher kein Zweifel bestehen, daß es geniale Staatsmänner, geniale Erzieher, geniale Erfinder gibt. Man braucht nur die Bedingungen, die hier für das Künstlergenie aufgestellt worden sind, diesen anderen Geistestätigkeiten anzupassen, und man würde so den Begriff des staatsmännischen, erzieherischen, technischen Genies erhalten.

[1] Max Dessoir a.a.O. S. 262 ff. [2] Gabriel Séailles a.a.O. S. 174 f. [3] Kant, Kritik der Urteilskraft § 47. In jüngeren Jahren war übrigens Kant der entgegengesetzten Meinung. In Vorlesungen der Jahre 1771, 1772, 1775 erklärte er: zu Philosophie und Wissenschaft sei Genie erforderlich (Schlapp a. a. O. S. 50, 61, 127). [4] Jean Paul, Kampanertal, 503. Station. — Levana § 121 („Das Herz ist das Genie der Tugend, die Moral dessen Geschmackslehre"). [5] Friedrich Schlegel, Ausgabe von Minor, Bd. 2, S. 252.

Anders verhält es sich in der Wissenschaft. Hält man sich streng an das wissenschaftliche Arbeiten als solches, so kann es ein wissenschaftliches Genie nicht geben. Denn das wissenschaftliche Arbeiten besteht in klarbewußtem, methodischem Verknüpfen von Begriffen. Dies ist das Gegenteil des der Genialität eigentümlichen Bodens. Denkt man dagegen an die für das wissenschaftliche Arbeiten anstoßgebenden Einfälle oder Ideen, so kann man von wissenschaftlicher Genialität sprechen. Das Entstehen dieser Ideen hat große Ähnlichkeit mit dem Kommen der künstlerischen Eingebungen.

Hiermit ist auch schon nahegelegt, daß für die Philosophie die Genialität eine noch größere Wichtigkeit besitzt. Denn erstlich haben die aus Intuition stammenden Eingebungen eine weit größere Bedeutung für die Philosophie als für die nichtphilosophischen Wissenschaften. Sodann aber dürfen wir hier auch an das eigentliche philosophische Arbeiten als solches denken. Man stelle sich Platon, Plotinos, Bruno, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche vor Augen. Hier nehmen an dem philosophischen Verknüpfen Intuition, Gefühl, Phantasie derart teil, daß hier sich auch in dem Durchführen und Darstellen als solchem Genialität äußern kann.

Weniger noch als in der Wissenschaft kommt im Moralischen Genialität zur Geltung. Moralität wird nicht durch mühelose Eingebungen, sondern durch bewußt-erarbeitete Grundsätze begründet. Dagegen kann hier, umgekehrt wie in der Wissenschaft, die Ausführung von Genialität getragen sein. Grundsätze können zur zweiten Natur werden, in schöne harmonische Sittlichkeit übergehen, mit Takt und Geschmack ins Leben übertreten. Wofern man hieran denkt, könnte man wohl von einem moralischen Genie reden.

Was endlich das Religiöse angeht, so ist hier ein günstiger Boden sogar für die höchsten Grade der Genialität. Den religiösen Stiftern und Reformatoren haben sich ihre inneren Offenbarungen aus der Tiefe ihres unbewußten Seelenlebens mitgeteilt. Es handelt sich hier um Eingebungen originaler, ein neues Weltbild gestaltender Art. Der Begriff des religiösen Genies gehört zu den wohlbegründeten Begriffen der Religionsphilosophie.

Zehntes Kapitel

DER STIL

I

ALLGEMEINE BEDEUTUNG DES STILBEGRIFFS

1. Die künstlerische Gesamtindividualität führt nicht nur zu den Begriffen der künstlerischen Anlage und des Genies, sondern auch zum Stilbegriff. Es ist unerläßlich, die Bedeutung dieses Begriffs zunächst zu umgrenzen.

Durch alle Mannigfaltigkeit der Bedeutungen, die dem Wort „Stil" gegeben werden, geht das Gemeinsame hindurch, daß darunter eine typische Formbestimmtheit verstanden wird.[1] Spricht man von Stil, so hat man immer vor Augen einerseits eine Vielheit von Fällen, von Gliedern, überhaupt von individuellen Erscheinungen und anderseits ein in ihnen sich gleichbleibendes Formgepräge. Soll die Aufmerksamkeit auf den Stil gelenkt werden, so gilt es, von den wechselnden individuellen Formunterschieden abzusehen und das darin beharrende Formgefüge zu beachten. Mit anderen Worten: Stil ist ein einheitliches Gepräge, Einheit der Gestaltung in der Vielheit der individuellen Gestaltungsunterschiede.

Und zwar handelt es sich im Stil um eine Formbestimmtheit nicht der natürlichen Wirklichkeit, sondern um eine solche an den Erzeugnissen der Menschen, genauer: an den Kunstwerken. Wenn man einer wirklichen Landschaft, einer wirklichen Baumgruppe, einem wirklichen Gebirgszug Stil zuspricht, wenn man sagt: die Eiche hat mehr Stil als die Linde, der Hund mehr Stil als die Katze,[2] so liegt darin, daß man die Natur wie eine Künstlerin betrachtet. Erst auf dem Umwege der Einfühlung künstlerischen Schaffens in die Natur kann diese dazu kommen, das Aussehen dieses oder jenes Stilgepräges zu erhalten. Und wenn

[1] Wenn Ernst Elster Bedenken trägt, den Begriff „Form" zur Definition von Stil zu verwenden (Prinzipien der Literaturwissenschaft, 2. Bd., Halle 1911, S. 6 ff.), so hat er dabei vor allem im Auge, daß „Form" nur die äußere Gestalt bezeichne, „Stil" aber tief ins Innere, in die Auffassungsweise und Gestaltungskraft des Menschen hinabreiche. Für uns braucht dieses Bedenken nicht zu bestehen, denn zur Grundlegung der Ästhetik, wie sie von mir versucht wurde, gehört vor allem auch die Einsicht in die Einheit von Form und Gehalt, von Form und schaffendem Künstlergeist. [2] Wie Köstlin richtig sagt (Ästhetik S. 949).

man von einem Stil in der Kultur, in Charakter und Sitten, in den Gebärden eines Menschen spricht, so werden dann eben Kultur, Sitte, Gebärde vorwiegend von ihrer künstlerischen Seite angesehen. Kultur, Sitte, Gebärde erscheinen geradezu selbst wie Kunstgebilde. Der künstlerische Gesichtspunkt wird auf sie übertragen.[1]

Wenn man die übliche Bedeutung von Stil noch etwas schärfer belauscht, wird man bald heraushören, daß unter Stil meistenteils etwas Bedeutsames, Wertvolles verstanden wird. Auch wenn jemand kein Freund des Rokokostiles ist, so erkennt er doch, wenn er nicht geradezu unverständig ist, ihn als eine geschichtlich bedeutsame Erscheinung an, die sich aus starken geschichtlichen Notwendigkeiten heraus entwickelt hat. Ebenso wer umgekehrt in dem klassizistischen Stil den Stil einer künstlerischen Verfallszeit erblickt, läßt doch, wenn er nicht gänzlich blind urteilt, ihn als Ausdruck einer mächtigen Strömung und als wichtiges und notwendiges Glied in der Kunstentwicklung gelten.

Ich sage: so ist es meistenteils. Es wird aber der Ausdruck „Stil" doch auch zuweilen dort gebraucht, wo völlige Verwerfung gemeint ist. Man spricht von einem Stil des Schwulstes, der Affektiertheit, der Süßlichkeit. Doch wäre es besser, dann von Manier zu sprechen. Man könnte freilich mit Fechner fragen, warum Manier gegenüber dem Stil nur in schlechtem, Stil gegenüber der Manier nur in gutem Sinne gebraucht werde, da doch die Hand dem Herzen und der Seele des Künstlers näher liege als der Griffel.[2] Allein es ist nun einmal Tatsache, daß das Wort „Manier" in unserem Sprachgefühl sich weit entgegenkommender mit dem Sinne des Fehlerhaften verknüpft als das Wort

[1] In der ersten und dritten „Unzeitgemäßen Betrachtung" definiert NIETZSCHE Kultur geradezu als Einheit des Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes (im 1. und 2. Abschnitt der ersten und im 4. und 10. der dritten Unzeitgemäßen Betrachtung). Daß es sich hierbei um einen durchaus künstlerischen Gesichtspunkt handelt, geht aus der eigenen Erklärung Nietzsches hervor. Denn er setzt den Stil der Kultur in die Einhelligkeit zwischen Innerem und Äußerem, Inhalt und Form, Wollen und Scheinen, also in das allererste Erfordernis jedes Kunstwerks. Ein andermal sagt Nietzsche: es sei eine große und schwere Kunst, seinem Charakter Stil zu geben (Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 290). [2] FECHNER, Vorschule der Ästhetik, Bd. 2, S. 85. Ich will nicht gesagt haben, daß man von Manier nicht auch in einem guten Sinne reden dürfe; sondern nur dies, daß ich vorziehe, Manier dem Stil entgegenzustellen und jene immer in üblem Sinne zu verstehen. VISCHER unterscheidet genau und fein zwischen Manier in berechtigtem und in üblem Sinne (Ästhetik § 526). Was er Manier in berechtigtem Sinne nennt, fällt mir in den Umkreis von Stil. Bekannt ist HEGELS Ausspruch: Keine Manier zu haben war von jeher die einzig große Manier (Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, S. 347).

„Stil". Und da es nun gut ist, für die einheitliche Formbestimmtheit von fehlerhafter Art ein besonderes Wort zu haben, so bietet sich ungezwungen Manier dafür dar. Ich werde daher in den folgenden Erörterungen aus dem Begriff Stil die fehlerhafte Formbestimmtheit ausschalten. Es soll, wenn ich von Stil spreche, stets darin das Werturteil des wenigstens relativ Bedeutsamen liegen. Mit dem Begriff „Stil" soll jedesmal der Gedanke verknüpft sein, daß es sich um eine mit dem Wesen der Kunst zusammenhängende Formbestimmtheit handelt, um ein Gepräge, das sich aus den inneren Bedingungen der Kunst und Kunstentwicklung ergibt. Wo wir einen eigentümlichen Stil finden, dort glauben wir eine im Wesen der Kunst angelegte Möglichkeit ans Licht gebracht zu sehen.

Natürlich könnte man sich auch so helfen, daß man von Stil in weiterem und engerem Sinne spräche. Läßt man die fehlerhafte, verwerfliche Formbestimmtheit mit unter den Stilbegriff fallen, dann liegt Stil in weiterem Sinne vor. Zugleich aber müßte jeder, der diesen Sprachgebrauch vorzieht, zugestehen, daß dann der Stil in engerem Sinne ein ungleich wichtigerer Begriff für die Ästhetik ist als der weitere Stilbegriff.

Nimmt man Stil in diesem von Manier unterschiedenen Sinne, so richtet sich der Stil gegensätzlich nach zwei Seiten hin. Erstens bildet den Gegensatz zu Stil jede Formgebung aus Willkür, Laune, Eigensinn; jede Formgebung, die sich nicht aus dem Wesen des jeweiligen Gehaltes ergibt, sondern von der Subjektivität des Künstlers dem Gehalt übergezogen, aufgepfropft ist. Zweitens ist dort, wo die Formbestimmtheit den Charakter der Zerfahrenheit, Verschwommenheit, Schwächlichkeit, Unsicherheit an sich trägt, das Gegenteil von Stil vorhanden. Denn in den Fällen dieser Art ist eben einfach den Forderungen nicht genügt, die im Namen des Ästhetischen und der Kunst von jedem Kunstwerk zu erfüllen sind. Die Formbestimmtheit stellt in diesen Fällen geradezu einen Unwert dar.

Es liegt nun nahe, den Stil in einer gewissen gesteigerten Bedeutung zu verstehen. Der Wert der Formbestimmtheit erhöht sich, wenn sie aus einem selbständigen, originalen künstlerischen Können stammt. Vor allem ist es das Genie, von dem die Kunstwerke dieses an Wert gesteigerte Formgepräge empfangen. Nimmt man Stil in dieser erhöhten Bedeutung des Wortes,[1] so wird damit den Erzeugnissen der unselb-

[1] So definiert LUCKA den Stil als die Projektion einer originalen schöpferischen Phantasie auf

ständigen Schüler, der bloßen Nachahmer und Nachtreter Stil abgesprochen. Dies wäre also eine engere und zugleich erhöhte Bedeutung von Stil. Oder wenn man die verwerfliche Formgebung auch schon unter den Stilbegriff fallen läßt, so läge hier eine Einengung und Erhöhung zweiten Grades vor. Diese enge Bedeutung hat man im Auge, wenn man sagt: ein Künstler hat mit einem bestimmten Kunstwerk oder auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung seinen Stil gewonnen. Ebenso schwebt, wenn man sagt: jemand zeige Stil in seiner Lebenshaltung, diese engere Bedeutung des Stilbegriffs vor. Was dieses zweite Beispiel betrifft, so ist hier die Lebensführung nach Art einer Kunstleistung betrachtet.

Über den Unterschied von Stil und Manier ist schon oft Vortreffliches gesagt worden. Schon Goethe hat hierüber in dem kleinen Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" Gedanken geäußert, die aus schlichter und tiefer Auffassung geschöpft sind. Was soeben als Stil dargelegt wurde, spricht er in mehr objektivistischer Fassung aus, wenn er den Stil „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen," beruhen läßt. Und viele Ästhetiker der Folgezeit — ich nenne Lotze, Heinrich von Stein und Jonas Cohn[1] — haben sich an diesen Ausführungen Goethes orientiert.

Fasse ich Alles zusammen, so darf ich sagen: unter Stil ist das einheitliche, in allen individuellen Unterschieden gleichbleibende Formgepräge an Kunstgebilden, wofern es Bedeutsamkeit und Originalität aufweist, zu verstehen.

2. Überlegt man sich, was hiernach mit dem Stilbegriff gesagt ist, so sieht man sofort, daß er sich von dem Begriff der künstlerischen Form überhaupt nur insofern unterscheidet, als in der künstlerischen Form als solcher das Merkmal des sich in einer Vielheit von Fällen gleichbleibend Erhaltenden nicht ausdrücklich gesetzt ist, gerade auf dieses Merkmal aber es beim Stilbegriff ankommt. Es mag sich dabei um die Kunstwerke eines bestimmten Künstlers oder einer ganzen Zeit

ein bestimmtes Material (Die Phantasie S. 148). Wenn er den Stil als „Gestaltqualität" bezeichnet (S. 149), so ist mit diesem Terminus dasselbe gesagt, was ich meinte, wenn ich den Ausdruck „Formbestimmtheit" zur Definition des Stils verwandt habe. [1] Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 605ff. — Heinrich von Stein, Goethe und Schiller; Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker (Reclam), S. 28. — Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik, S. 116f.

oder um die Kunstwerke eines bestimmten Kunstgebietes handeln. Wofern die künstlerische Form als das durch die Vielheit der Fälle hindurch sich einheitlich Erhaltende angesehen wird, erfüllt sie den Begriff des Stils. Handelt es sich um ein einzelnes Kunstwerk, dann treten die Glieder dieses Kunstwerkes in die Stelle der Vielheit der Fälle ein.
Sieht man von dem Merkmal des eine Vielheit von Fällen einheitlich Zusammenfassenden ab, so deckt sich der Stilbegriff vollständig mit dem Begriff der künstlerischen Form überhaupt. Denn die Kunst hat ja, wofern sie ihre Bestimmung erfüllt, den jeweiligen Gehalt auf Grund der allgemeinen und besonderen ästhetischen Normen und in Gemäßheit der Bedingungen des künstlerischen Schaffens zur Form herauszugestalten. So hat also, indem der Künstler dem Gehalte die künstlerische Form aufprägt, diese Formprägung an und für sich selbst schon den Charakter des Bedeutsamen, den wir vom Stil forderten. Entspricht die Formprägung den ästhetischen Anforderungen, dann ist sie aus den Grundgesetzen und Grundbedingungen der Kunst herausgeboren.
Und auch was das Merkmal der Originalität betrifft, so gehört dies gleichfalls zur künstlerischen Form überhaupt, wofern man nämlich die echten Kunstwerke im Auge hat. Schon von der Norm des menschlich-bedeutungsvollen Gehaltes aus wird die künstlerische Form als eine originale gefordert. Je mehr die Norm des menschlich-bedeutungsvollen Gehaltes erfüllt wird, um so mehr wird auch die künstlerische Form den Vorzug der Originalität zeigen. Hält man sich nun gar noch das Wesen des genialen Schaffens vor Augen, so ergibt sich in noch stärkerem und einleuchtenderem Maße, daß zur künstlerischen Form, wie sie allen echten Kunstwerken eigen ist, Originalität gehört.
Hiernach also wäre die Bezeichnung „Stil" gleichbedeutend mit der künstlerischen Form im nachdrücklichen Sinne des Wortes, wofern man nur die künstlerische Form zu einer Vielheit von Fällen in Beziehung bringt und als das einheitlich durch sie Hindurchgehende ansieht.
Zahlreiche Erörterungen über den Stil bleiben hierbei stehen. So ist es beispielsweise bei Jonas Cohn, wenn er den Stil als die Summe der künstlerischen Gestaltungsprinzipien auffaßt.[1] Man begnügt sich eben dann mit einem verhältnismäßig dürftigen Inhalt des Stilbegriffs. Man

[1] Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik, S. 122.

unterläßt es, dem Terminus „Stil" einen eigentümlicheren und interessanteren Sinn zu geben. Eine solche bedeutsamere Ausfüllung des Stilbegriffs ergibt sich, wenn man den allgemeinen Stilbegriff in gewisse Besonderungen auseinandertreten läßt. Erst auf Grund gewisser Gliederungen des Stilbegriffs oder, was auf dasselbe hinausläuft, der künstlerischen Form füllt sich der Terminus „Stil" mit einem für die Ästhetik, für die Kunstgeschichte, für das künstlerische Verstehen und Genießen hochwichtigen Inhalt. Weil hierauf nicht eingegangen wird, darum leiden die meisten Erörterungen des Stilbegriffs an Magerkeit.

II

GLIEDERUNGEN DES STILBEGRIFFS

3. Das Nächstliegende ist es, die allgemeine künstlerische Form sich nach den Künsten und Kunstzweigen gliedern zu lassen. So hat die Malerei ihr eigentümliches Formgepräge im Unterschiede von den anderen Künsten; aber auch dem Geschichtsbilde kommt ein solches zu im Vergleich etwa mit dem Sittenbild; in der Wandmalerei herrscht ein anderes Formgepräge als im Miniaturbild. Es steht nun nichts im Wege, diese verschiedenen Besonderungen der künstlerischen Formbestimmtheit als verschiedene Stile zu bezeichnen und so beispielsweise von einem Stil der Malerei, der Geschichts-, der Miniaturmalerei, oder von einem Stil der Dichtkunst, des Epos, der Ballade zu reden.
Allein auch damit hat der Stilbegriff keinen hervorragend eigentümlichen Inhalt gewonnen. Denn Stil heißt nichts weiter als Formgepräge der einzelnen Künste und Kunstzweige. Des besonderen Namens „Stil" bedürfte es hierfür gar nicht. Eine Eigentümlichkeit, die einer besonderen Bezeichnung dringend bedürfte, ist hierbei nicht hervorgetreten. Man käme mit Ausdrücken wie künstlerische Form, Formgepräge, oft auch mit dem Worte „Form" für sich allein vollkommen aus.
In einem gewissen Fall allerdings erhält dieser auf die verschiedenen Künste bezogene Stilbegriff doch einen eigentümlicheren Inhalt. Dies geschieht dann, wenn sich die Formbestimmtheit einer Kunst innerhalb einer anderen Kunst geltend macht und eine dementsprechend abgeänderte Gestalt zeigt. So gibt es einen malerischen Stil in der Skulptur: das Verschwimmende und Verhauchende, die durch das Spiel von Licht und

Dunkel bedingte Weichheit und Dämmerigkeit der Umrisse, wie dies der Malerei eigentümlich ist, kann, selbstverständlich angepaßt dem fremden Medium der Skulptur, in gewissem Grade auf die Gestaltungsweise dieser Kunst von Einfluß sein. Es genügt, an Rodin zu erinnern. In der Malerei gibt es umgekehrt einen skulpturartigen Stil (man mag sich Cornelius oder Genelli vor Augen führen). Der Dichter kann musikalisch, der Gartenkünstler architekturartig schaffen. In allen solchen Fällen handelt es sich um die Formbestimmtheit einer Kunst, insofern sie sich innerhalb einer anderen Kunst in einer dieser Kunst angepaßten Weise als gestaltendes Prinzip geltend macht. Dies ist eine so eigentümliche Differenzierung der Formbestimmtheit, daß dafür eine besondere Bezeichnung erwünscht erscheint. Hier hat der Stilbegriff einen eigentümlicheren Inhalt bekommen.

Eine andere Besonderung des allgemeinen Stilbegriffs scheint sich zu ergeben, wenn man die Gliederung des Ästhetischen in seine Grundgestalten ins Auge faßt. In der Tat handelt es sich um bestimmt ausgeprägte Typen des künstlerischen Schaffens, je nachdem Schönes oder Charakteristisches, Erhabenes oder Anmutiges, Tragisches oder Komisches geschaffen wird. Und so ließe sich denn von einem Stil der Schönheit, einem Stil des Charakteristischen, einem Erhabenheits-, einem Anmutsstil und so fort reden. Allein es ist hierbei Eines zu bedenken: die ästhetischen Grundgestalten bedeuten nicht nur Formbestimmtheiten der Kunst, sondern auch des Naturwirklichen. Man wird daher gut tun, die Grundgestalten nicht als verschiedene Arten des Stils zu bezeichnen. Der Begriff „Stil" würde, wenn man ihn auf das Naturästhetische anwenden wollte, sein Charakteristisches einbüßen. Eine solche Verflüchtigung und Verwässerung des Stilbegriffs ist nicht wünschenswert.

4. Dagegen entspringen nach drei Richtungen hin[1] so eigentümliche Besonderungen der künstlerischen Formbestimmtheit, daß hierfür der Name „Stil" als in besonderem Grade passend erscheint. Hiermit allererst trete ich an den Stilbegriff in seinen wichtigsten Bedeutungen heran. Sie ergeben sich also erst durch gewisse Differenzierungen des allgemeinen Stilbegriffs. Doch werde ich mich nur mit der dritten der hier zu

[1] Andere Besonderungen der künstlerischen Formbestimmtheit, z. B. nach Material (Bronze-, Marmorstil), nach Zweck (Kirchen-, Bahnhofstil), lasse ich als nicht in Betracht kommend für die Gewinnung begriffsvertiefender Stilunterschiede beiseite. Diese hier unerörtert gelassenen Stilunterschiede findet man bei Emil Utitz behandelt (Was ist Stil? Stuttgart 1911, S. 11ff.).

nennenden Richtungen in der Ausgestaltung des Stilbegriffs genauer beschäftigen. Nach dieser dritten Richtung hin liegen die psychologisch wie ästhetisch interessantesten Fragen, zu denen der Stilbegriff hindrängt. Die beiden anderen Richtungen in der Besonderung des Stilbegriffs sind für die allgemeine Ästhetik lange nicht so problemreich; sie haben ihre große Wichtigkeit weit mehr auf dem Boden der Kunstgeschichte. Ich will daher auf sie nur flüchtig hinweisen.

Erstens entstehen Unterschiede der Formbestimmtheit infolge der Entwicklung der Künste nach Zeiten, Völkern, Kulturen. So verschiedenartig auch die Bedingungen sind, von denen das künstlerische Leben einer Zeit abhängt, so pflegt sich doch innerhalb eines Volkes oder mehrerer benachbarter Völker für Jahre, Jahrzehnte oder auch Jahrhunderte ein bestimmtes Kunstgepräge herauszuentwickeln. In einer gewissen Kunst oder Kunstgruppe pflegt dieses Kunstgepräge mit besonderer Deutlichkeit und Folgerichtigkeit hervorzutreten. Aber auch auf die anderen Künste greift es mehr oder mehr über, so daß die gesamte Kunstbetätigung einer Zeit von ihm teils beherrscht, teils beeinflußt erscheint. So entstehen die geschichtlichen Stile. Es ist dies die üblichste Bedeutung von Stil. Wenn von Stil die Rede ist, denkt der Laie zunächst an solche Unterschiede wie Gotik, Renaissance, Rokoko. Und auch in der Ästhetik wird häufig (so auch bei Friedrich Vischer) bei Erörterung des Stilbegriffs vorzugsweise an die geschichtlichen Stile gedacht.

Zweitens ist dabei an den Unterschied zu denken, der sich durch die Vielheit der Künstlerindividuen ergibt. Jeder wirkliche Künstler hat eine nur ihm eigene Art der Formgebung. So viel Künstler, so viel Stile. Kunstwerke, deren Meister unbekannt oder streitig ist, werden daher auf Grund genauer Kenntnis von den individuellen Stileigentümlichkeiten diesem oder jenem Meister zugesprochen oder abgesprochen. Es kann aber auch noch mehr ins Enge geschritten werden: jede Entwicklungsstufe eines Künstlers hat ihren eigenen Stil. Besonders bei Meistern von langer Lebensdauer spricht man von Jugend-, Reife- und Altersstil. Aber auch kurzlebige Künstler können starken Stilwandel zeigen. Ja schließlich ist jedes bedeutendere, umfassendere Kunstwerk in seinem eigenen Stil gehalten. Man darf vom Stil des Werther, der Lehrjahre, der Wanderjahre, der Natürlichen Tochter, des Westöstlichen Divan reden. Der Stil der Hebbelschen Judith ist anderer Art als der von Agnes Bernauer

oder der Nibelungen. Übrigens bedeutet auch in dieser äußersten Verengung Stil immer noch eine typische, für eine Vielheit von Fällen geltende Formbestimmtheit. Die Vielheit der Fälle besteht hier in den vielen Gliedern des Kunstwerks. Der Stil des zweiten Goethischen Faust tritt uns in zahllosen Einzelheiten entgegen.[1]

Drittens ergeben sich dadurch eigentümliche Ausgestaltungen der Formbestimmtheit, daß in dem künstlerischen Schaffen verschiedene Möglichkeiten seiner Ausgestaltung liegen und zwar in dem Sinne liegen, daß jede dieser Ausgestaltungsmöglichkeiten berechtigt ist und eine vollbefriedigende Weise des künstlerischen Schaffens bedeutet.

Genauer verhält sich die Sache folgendermaßen. In dem psychologischen Ganzen, das der künstlerische Schaffensakt bildet, und das wir ausführlich kennen gelernt haben, liegt eine Anzahl von Tendenzen entgegengesetzter Art. Und es besteht die Freiheit, entweder die eine oder die andere Tendenz auszubilden, das Kunstwerk im Sinne der einen oder der anderen Tendenz zu gestalten. Und zwar liefert zu jedem Falle jede der beiden Tendenzen eine berechtigte, in ihrer Art vollkommene Gestalt des künstlerischen Schaffens. Die Psychologie des künstlerischen Schaffens läßt sonach gewisse entgegengesetzte Möglichkeiten frei.

Die Betrachtung des künstlerischen Schaffens hat uns eine Fülle von Bedingungen kennen gelehrt, die notwendig überall erfüllt sein müssen, wo das künstlerische Schaffen eine befriedigende Gestalt gewinnen will. Ein Abgehen von diesen Bedingungen würde das künstlerische Schaffen einseitig machen, verunreinigen, zur Verkümmerung oder Entartung bringen, kurz unvollkommen werden lassen. Derartige Möglichkeiten sind hier nicht gemeint; vielmehr ist vorausgesetzt, daß alle unerläßlichen Bedingungen des künstlerischen Schaffens erfüllt sind, daß das notwendige Gefüge des künstlerischen Schaffens gewahrt bleibt. Was ich hier im Auge habe, ist dies, daß dieses Gefüge des künstlerischen Schaffens an verschiedenen Punkten die Möglichkeit bietet, entgegengesetzten Tendenzen zu folgen; so daß also der Künstler sein Schaffen in entgegengesetzte Richtungen gehen lassen kann, ohne befürchten zu müssen, daß er sich durch die eine oder die andere dieser Richtungen gegen die Normen des künstlerischen Schaffens versündigen könnte.

[1] Cohen begnügt sich damit, den Stil für das Gesetz des Individuums zu erklären (Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 49f.). Wie Vieles an dieser Ästhetik abstrakt bis zur Unfruchtbarkeit ist, so auch das, was sie über den Stil sagt.

Sieht man nun genauer zu, so zeigt es sich, daß fünf solche Paare entgegengesetzter Tendenzen in der Natur des künstlerischen Schaffens liegen. An fünf Stellen des psychologischen Baues, den das künstlerische Schaffen darstellt, eröffnet sich die Möglichkeit, dieses Schaffen in entgegengesetzte Richtungen zu bringen. Fünf Paare entgegengesetzter Schaffensweisen ergeben sich. Diese gegensätzlichen Ausgestaltungen des künstlerischen Schaffens nun wird man mit besonderem Nachdruck als Stile oder Stilrichtungen bezeichnen dürfen. Jedenfalls sind es die für den Ästhetiker bei weitem interessantesten Ausgestaltungen des Stilbegriffs.

Wenn ich auf diese Weise gewisse Schaffenstypen oder Schaffensrichtungen als Stile bezeichne, so ist damit kein Widerspruch gegen die grundlegende Bestimmung des Stilbegriffes eingetreten: der Stil sei einheitliche Formbestimmtheit. Denn es ist zu bedenken: jede dieser Schaffensweisen äußert sich unmittelbar in einem entsprechenden Formgepräge. So entsprechen den fünf Gegensatzpaaren der künstlerischen Schaffensweise ebensoviel Gegensatzpaare der Ausprägung von Kunstwerken. Mit dem Zurückgehen auf den Schaffenstypus ist nur der tiefere psychologische Grund der Formbestimmtheit aufgedeckt.

Ich will diese Gegensatzpaare zunächst aufzählen. Erstens unterscheide ich den elementaren und den vernunftgeklärten Stil. Ich könnte den elementaren Stil auch als den naiven bezeichnen. Allein das Wort „naiv" ist vieldeutig; und so wähle ich, da ich für einen anderen Stil des Wortes „naiv" dringend bedarf, hier lieber die Bezeichnung „elementarer Stil". Zweitens treten der naive und der sentimentale Stil einander gegenüber. Das dritte Gegensatzpaar wird von dem objektiven und subjektiven Stil, das vierte von dem Wirklichkeits- und dem Steigerungsstil gebildet. Hieran reiht sich endlich fünftens der Unterschied des individualisierenden und des typisierenden Stils. Diese Stilrichtungen gehen durch alle Künste hindurch, wenn auch freilich manche Künste einen besonders ergiebigen, andere einen weniger fruchtbaren Boden für die Entfaltung des einen oder anderen Stilgegensatzes bilden.[1]

Zieht man diese Gliederungen in den Stilbegriff herein, so erhält er einen umfassenden Reichtum. Er wird zu einem Inbegriff hochwichtiger

[1] Schon in meinen „Ästhetischen Zeitfragen" (1895) habe ich Stilgegensatzpaare unterschieden. Dort waren es aber nur die an den beiden letzten Stellen genannten Gegensatzpaare, die ich in Betrachtung zog.

Gegensätze. Er tritt in die allerengste und wesentlichste Verbindung mit dem inneren, eigensten Leben der künstlerischen Schaffenstätigkeit. Häufig ist man geneigt, nur dort Stil zu finden, wo Großheit in der künstlerischen Auffassung, idealisierende Erhöhung der dargestellten Gegenstände vorliegt. So verlangt Friedrich Vischer vom Stil „ideale Großheit der Auffassung".[1] Und Goethe will „das Wort Stil in den höchsten Ehren halten, damit uns ein Ausdruck übrig bleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und erreichen kann".[2] Ich will nun keineswegs es als verboten ansehen, dem Wort Stil eine Verengerung und Steigerung zu geben, die noch weit über die erhöhte Bedeutung hinausgeht, die in der vorhin (S. 305 f.) angestellten Betrachtung dem Stilbegriff durch das Hinzutreten des Merkmals der Selbständigkeit oder Originalität verliehen wurde. Ja, es mag sich geradezu empfehlen, das Wort Stil, ähnlich wie etwa das Wort „Charakter", auch in gewissem Zusammenhange als einen Vorzugsnamen höchsten Ranges anzuwenden. Aber wichtiger ist es für die Ästhetik, daß wir in dem Worte „Stil" einen Ausdruck besitzen, der passend erscheint, jene in der Psychologie des künstlerischen Schaffens wurzelnden entgegengesetzten Tendenzen zusammenfassend zu bezeichnen.

Denn jene Gegensatzpaare gehören zusammen; und sie gehören an den Ort, wo wir uns eben gerade in der Darstellung der Ästhetik befinden: sie müssen sachgemäßerweise in unmittelbarem Anschluß an die Psychologie des künstlerischen Schaffens behandelt werden. Man findet sie, soweit sie überhaupt erörtert werden, immer auseinandergerissen und an verschiedene Stellen der Ästhetik verteilt. Sie haben in der Ästhetik keine rechte Heimat.

Hier mag nebenbei daran erinnert werden, daß zuweilen an dem Stil besonders das Merkmal des zur Gewohnheit Gewordenen betont wird. So erklärt Rumohr den Stil als ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes.[3] Und Friedrich Vischer findet den Schwerpunkt des Stils darin, daß er die idealbildende Tätigkeit in die technische Gewöhnung übergegangen zeigt.[4] Zweifellos gehört zum Stil Sicherheit in der Bearbeitung des Materials, Beherrschung

[1] Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunst, S. 273. Ästhetik § 527. [2] Goethe in dem vorhin erwähnten Aufsatz, Weimarer Ausgabe, Bd. 47, S. 83. [3] C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen (Berlin 1827), Bd. 1,, S. 87. [4] Friedrich Vischer, Ästhetik § 527. Das Schöne und die Kunst, S. 273.

des Handwerklichen in der Kunst. Dies ist einfach darin mit enthalten, daß der Stil Formgepräge in gutem, betontem Sinne des Wortes ist. Und so mag auf die technische Gewöhnung denn auch als auf ein in dem Begriff des Stiles Mitgesetztes nachdrücklich hingewiesen werden. Nur darf die Hervorhebung dieses Merkmals nicht in dem Sinne geschehen, als ob damit ein neues Merkmal zu der Grundbestimmung des einheitlichen bedeutsamen Formgepräges hinzugefügt wäre.[1]

III

DER ELEMENTARE UND DER VERNÜNFTGEKLÄRTE STIL

5. Am vielseitigsten und innigsten mit der Psychologie des künstlerischen Schaffens hängt der Gegensatz des elementaren und des vernunftgeklärten Stiles zusammen. Ich kann jenen auch als den Stil der Natürlichkeit bezeichnen. Im künstlerischen Schaffen ist die Möglichkeit einer geringeren und größeren Entwicklung der denkenden Bewußtseinshaltung, der absichtsvollen Aufmerksamkeit, der klaren Vernunft freigegeben. Oder von der anderen Seite her angesehen: das Unwillkürliche, triebartig sich von selbst Gestaltende, das Unbewußte, das Naturartige kann im künstlerischen Schaffen stärker und schwächer entwickelt sein. So ergibt sich ein tiefeinschneidender Unterschied der Schaffensweise und damit des Stils.

Ich achte zuerst auf die Gefühle, aus denen der Künstler seine Gestalten schafft, aus denen er sein Schaffen nährt. Diese lassen eine doppelte Möglichkeit zu: entweder sie entwickeln sich unter wesentlicher Mitwirkung und Aufsicht der ordnenden, klärenden Intelligenz; oder

[1] Hier und da hat der Begriff des Stilisierens irreführend auf den Stilbegriff eingewirkt. Im Stilisieren ist die fühlbare, ja auffallende Abweichung der künstlerischen Formgebung von der Naturwirklichkeit betont. Im Stil ist dies dahingestellt gelassen. Auch wo umgekehrt an der künstlerischen Form die Nähe der Naturwirklichkeit gefühlt wird, kann Stil vorhanden sein. Auch die naturalistischen Künstler haben ihren Stil. So ist denn Stilisierung ein beträchtlich engerer Begriff als Stil. Besonders wo die künstlerische Formgebung als im Gegensatze zu der natürlichen Form des Gegenstandes stehend gefühlt wird, spricht man von Stilisierung. Und da ist es wiederum die Formung der freien, zwanglosen Naturwirklichkeit in der Richtung des Regelmäßigen, Symmetrischen, Geometrischen, was im allerengsten Sinne als Stilisierung bezeichnet wird. Der Löwe im Wappen ist ein stilisierter Löwe. Eine Ranke, ein Blatt wird zu einer Zierform in Baukunst und Kunstgewerbe stilisiert. Wohl die stärkste Einengung erfährt in dieser Hinsicht der Stilbegriff bei Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, S. 50, 54.

sie sind rein durch eigene Triebkraft entfaltet, ohne daß an ihrer Gestaltung und Verknüpfung die Denkarbeit in bestimmender Weise beteiligt wäre. Dort handelt es sich um Gefühle vernunftgeklärter, bearbeiteter, durchgebildeter Art; hier dagegen tragen die Gefühle den Charakter des Naturgewachsenen, des Unwillkürlichgewordenen, des Ursprünglichen, Zufälligen. Dort sind die Gefühle gleichsam durch ein ihnen fremdes Medium hindurchgegangen, das sichtend, verknüpfend, überlegend auf sie wirkte. Hier dagegen trägt alles den Reiz des Freientfalteten. So ist dort vorwiegend eine Stätte des Ermäßigten, Wohlgeordneten, Gleichgewichtsvollen, hier dagegen vorwiegend eine Stätte des Wilden und Ungestümen, des Dunklen und Plötzlichen, des Irrationalen und Widerspruchsvollen. Dort liegt die Gefahr des Geglätteten und Verdünnten, hier des Wirren und Tollen vor. Doch können auch die elementaren Gefühle sich in Maß und Harmonie entfalten, wie umgekehrt die vernunftgeklärten Gefühle absichtlich ins Sprunghafte und Zerrissene hin gestaltet sein können. Das Ausschlaggebende für den vorliegenden Unterschied liegt in dem Gegensatz des Vernunftbearbeiteten und Naturgewachsenen. Das Schaffen des Künstlers gleicht mehr einem klaren Sehen oder mehr einem Rausche. Es ist, um an Ausdrücke Nietzsches zu erinnern, entweder apollinischer oder dionysischer Natur.

Stellen wir Goethes Harzreise, Ganymed, Wanderers Sturmlied, Schwager Kronos solchen Gedichten wie Ilmenau, Zueignung, Euphrosyne gegenüber, so drängt sich der Unterschied des Elementaren und Vernunftgeklärten in den hineingearbeiteten Gefühlen mit Macht auf. Oder um einige andere Beispiele herauszugreifen: Mozart und Brahms, Schubert und Liszt, Franz Hals und van Dyck, Giotto und Botticelli — niemand wird zweifeln, daß die jeweilig ersten Namen dem Elementaren, die jeweilig zweiten dem Vernunftgeklärten zugehören. Wie keineswegs das Elementare notwendig mit dem Ungestümen und Widerspruchsvollen zusammenfallen muß, kann vor allem die griechische Kunst zeigen. Den Werken von Polyklet und Praxiteles, Homer und Anakreon liegt durchaus ein naturgeborenes Fühlen zugrunde, und doch ist an diesem Fühlen alles in schönem Gleichgewicht.

Hiermit ist aber die psychologische Herkunft des in Frage stehenden Stilgegensatzes noch lange nicht erschöpfend bezeichnet. Wir haben weiter auf die Mitwirkung des latenten Denkens und Beziehens am

künstlerischen Gestalten zu achten. Schon mehrere Male sind wir auf Unterschiede in dieser Hinsicht gestoßen (S. 225 f., 266, 287, 291 f.); und immer handelte es sich um die größere oder geringere Annäherung des latenten Denkens und Beziehens an die zielbewußte Ausübung dieser Tätigkeiten oder, von der anderen Seite her aufgefaßt, um ihre größere oder geringere Annäherung an ein rein unwillkürliches, gewohnheitsmäßiges, relativ unbewußtes Verhalten. Hier nun kommt es mir darauf an, hervorzuheben, daß das Grundgefüge des künstlerischen Schaffens an der Stelle, wo ihm das latente Denken und Beziehen eingegliedert ist, zwei relativ entgegengesetzten Ausgestaltungen freien Spielraum läßt, je nachdem das latente Denken und Beziehen mehr mit vorstellungsmäßiger oder in gefühls- und gewohnheitsmäßiger Gewißheit verläuft (S. 287). Der Erfahrungs-, Erkenntnis- und Weisheitsertrag des Lebens wirkt an den Phantasiegestaltungen entweder mehr so mit, daß dem Künstler diese oder jene Einzelheiten, Besonderheiten, Allgemeinheiten in Erinnerung kommen, ihm in Vorstellungsform gegenwärtig werden und vor den Augen seines Bewußtseins ordnend und verbindend in die Phantasieakte eingehen. Oder dieser Vorgang verläuft mehr in der Art, daß der Erfahrungs-, Erkenntnis- und Weisheitsertrag der vorausgegangenen Zeiten zwar tatsächlich mit diesen oder jenen Teilen an den Phantasieakten mitarbeitet, daß aber von der Art dieses Mitarbeitens dem Bewußtsein nur durch unbestimmte Gefühle oder überhaupt gar nicht Kunde zuteil wird.

Worauf Gewicht zu legen ist, ist dies, daß dieses Entweder-Oder hier nicht bloß hinsichtlich der Ausführungsakte als in Betracht kommend angesehen wird. Dies war im achten Kapitel (S. 266) der Fall, wo uns der Unterschied des bedächtigen und sorglosen Ausführens entsprang. Hier ist es vielmehr das gesamte künstlerische Schaffen, in das jenes Entweder-Oder als einfließend anzusehen ist. Und ferner ist darauf zu achten, daß hier jenes Entweder-Oder nicht für sich, sondern in Verbindung mit dem soeben auseinandergesetzten Unterschiede des Gefühlstypus aufgefaßt wird: der Gegensatz des Vernunft- und des Natürlichkeitsstiles geht daraus hervor, daß sich jener Unterschied des Gefühlstypus mit diesem Unterschiede des latenten Denkens und Beziehens verbindet.

Vom Genie war gesagt (S. 287 f.), daß sein Schaffen mehr auf die Seite des dem Unbewußten angenäherten latenten Denkens und Beziehens fällt,

während für das bloße Talent das mehr vorstellungsmäßige latente Denken charakteristisch ist. Dies aber schließt keineswegs aus, daß sich sowohl innerhalb der Eigenart des Genies wie des Talents doch bald wieder mehr jene unbewußte, bald mehr diese vorstellungsmäßige Form des latenten Denkens und Beziehens geltend macht.

Auch hiermit aber ist der Ursprung des in Frage stehenden Stilgegensatzes noch nicht nach allen Seiten dargelegt. Wollen wir nicht in das sich in Bausch und Bogen bewegende Gerede verfallen, wie es in den Erörterungen über den Stilbegriff allermeist üblich ist, so müssen wir auch die Einstellung des Bewußtseins während des künstlerischen Schaffens heranziehen. Schon einigemal, zuletzt bei Betrachtung der Besonnenheit des Genies (S. 286 f.), drängte sich uns die Wichtigkeit der Einstellung des Bewußtseins auf. Das ganze künstlerische Schaffen erhält einen anderen Charakter, je nachdem das Bewußtsein seinen künstlerischen Schaffensakten als einem Objekte, auf das hin es gespannt ist, gegenübersteht oder eine solche Hinspannung fehlt und das Bewußtsein sich einfach dem Zuge des künstlerischen Schaffens überläßt. Dort ist die Haltung des Aufmerkens und Überwachens, hier die des sorglosen Gewährenlassens vorhanden. Dort besteht infolge des darüberschwebenden Bewußtseins die Neigung des Rück- und Vorblickens, des Prüfens, des Maßstäbe-Anlegens, des Vergleichens; das Subjekt ist kritisch gestimmt. Hier dagegen ist der Künstler von dem selbstverständlichen Vertrauen erfüllt, daß Alles in gutem Zuge sei, daß etwas Tüchtiges herauskommen werde. So erhält der Stilgegensatz des Vernunftreifen und des Elementaren auch von der Einstellung des Bewußtseins überhaupt her Nahrung und Zuschärfung.

Hiermit verknüpft sich endlich noch ein von den erwägenden Hilfsakten herrührender Unterschied. Drei Stellen im psychologischen Gefüge des künstlerischen Schaffens waren bisher als Orte bezeichnet, wo der Stilgegensatz des Elementaren und Vernunftgereiften entspringt: wir haben das künstlerische Schaffen erstlich an den Gefühlen, die der Künstler seinen Gestalten einschmilzt, zweitens an dem latenten Denken und Beziehen, drittens an der Einstellung des Gesamtbewußtseins gefaßt, um jenen Stilgegensatz entspringen zu sehen. Dazu haben wir nun noch viertens die Mitwirkung der erwägenden Hilfsakte hinzuzunehmen. Diese greifen entweder seltener oder häufiger in das Schaffen ein. Der Fluß

des Schaffens wird entweder nur hier und da durch sie unterbrochen, oder das Schaffen geht stockend und ringend weiter, weil solche Hilfsakte sich wieder und wieder nötig machen. Doch ist dieses Stocken und Ringen nicht etwa ohne weiteres ein Mangel. Vielmehr kann gerade hierdurch das Schaffen um so mehr in die Tiefe greifen und um so Durchgearbeiteteres hervorbringen. Die künstlerischen Eingebungen und Einfälle freilich werden im allgemeinen reichlicher fließen, wo die erwägenden Hilfsakte nur selten und nebensächlich vonnöten sind.

Besonders soweit es sich um das Nachdenken über die ästhetischen Normen handelt, wird der Gegensatz des vernunftgeklärten und des elementaren Stiles durch diesen Unterschied in der Beteiligung der Hilfsakte bestimmt. Der im vernunftgeklärten Stil schaffende Künstler widmet reichliche Hilfsakte dem Nachsinnen über die ästhetischen Normen. Hiervon war schon S. 225 f. die Rede.

6. Ich will nun sagen: diese vier Ursprünge wirken zusammen; bald ist der eine Ursprung, bald ein anderer stärker beteiligt; immer handelt es sich aber dabei um einen Unterschied in gleichem Sinne: das Schaffen erhält entweder mehr das Gepräge des Unwillkürlichen oder mehr das des Zielbewußten, entweder der Natur oder der Vernunft. So ergibt sich also trotz der Mannigfaltigkeit der Ursprünge ein durchgreifender Stilgegensatz: das künstlerische Schaffen macht in seiner Gesamtgestalt bald mehr den Eindruck des Elementaren, bald mehr den des Vernunftgeklärten. Dort trägt das Kunstwerk den Charakter unmittelbaren Quellens, naturfrischen Strömens; es blickt uns unbefangen an; es zeigt den Reiz der spielenden Laune, des neckenden Zufalls; hier dagegen kennzeichnet sich das Kunstwerk durch den Vorzug klarer Durchgebildetheit; es hat das Aussehen des Intelligenzdurchdrungenen, des Hindurchgegangenseins durch die läuternde Kraft des Überlegens; Alles an ihm ist gesichtet und bemessen. Dagegen wäre es falsch, ohne weiteres dem elementaren Stil den Charakter des Überschäumenden, Fessellosen, des Ungeordneten, Wilden, Widerspruchsvollen, Unlogischen (diese Bezeichnungen sind aber nicht in tadelndem Sinne gebraucht) zuzuschreiben und umgekehrt dem Vernunftstil ohne weiteres einen Zug auf Maß, Ordnung und Harmonie zuzusprechen. Es kann auch umgekehrt der elementare Stil sich durch Ruhe und Maß, der vernunftgereifte Stil dagegen durch heftiges und zerrissenes Wesen kennzeichnen. Die Vernunft des Künstlers kann

ja geradezu auf das Hervorbringen von Wildheit und Narrheit eingestellt sein, während anderseits das Triebleben eines Künstlers ganz wohl unmittelbar auf sanfte Harmonie gerichtet sein kann. Hebbels Herodes und Mariamne ist im Vernunftstil gedichtet, aber zugleich äußert sich darin ein schroffes, jähes Wesen. Klingers Beethoven gehört gleichfalls dem vernunftgereiften Stile an, aber auch hier zeigt sich (und ich meine dies nicht als Tadel) nicht die Ausgeglichenheit des Schönen, sondern eher ein Durchbrechen von Maß und Wohllaut um der Kraft und Tiefe der Innerlichkeit willen. Umgekehrt dichtet Eichendorff im elementaren Stil, aber Alles hält sich in seinen Gedichten in lieblichem Maß und stiller Gelassenheit. Raffaels Madonna im Grünen oder Madonna mit dem Stieglitz sind sicherlich nicht im Vernunftstil geschaffen; ebensowenig Figaros Hochzeit von Mozart; nichtsdestoweniger zielt hier Alles auf reines, wohltuendes Maß ab. Will man hingegen den Natürlichkeitsstil mit überschäumender Kraft, mit Fessellosigkeit und Unbändigkeit gepaart sehen, so kann man sich den deutschen Sturm und Drang vor Augen führen; oder man mag an Viktor Hugo oder an den Maler Delacroix denken. Und für die Paarung des Vernunftstils mit Maß und Harmonie können uns Goethes Iphigenie und Hermann und Dorothea als vortreffliche Beispiele gelten.

Wenn die Einreihung der Kunstwerke in das eine oder das andere Glied dieses Gegensatzes oft Schwierigkeiten macht, so hängt dies zum Teil damit zusammen, daß zahlreiche Künstler mehr oder weniger eine Paarung beider Stilweisen oder, anders ausgedrückt, eine gewisse höhere Mitte zwischen beiden zeigen. Und sodann ist zu bedenken, daß es sich um einen relativen Gegensatz handelt: ein Künstler, der im Vergleich zu einem bestimmten anderen den Natürlichkeitsstil vertritt (z. B. Gottfried Keller im Vergleich mit Konrad Ferdinand Meyer), kann im Vergleich zu einem dritten (etwa Keller im Vergleich mit Jeremias Gotthelf) als zum Vernunftstil gehörig erscheinen. Böcklins Spiel der Wellen erscheint elementar im Vergleiche mit Klingers Christus im Olymp. Stelle ich aber Böcklins Kunst etwa der von Hans Thoma gegenüber, so tritt an Thoma der Natürlichkeitsstil weit stärker hervor als an Böcklin. Wagners Kunst macht den Eindruck des Elementaren im Verhältnis zu Max Regers Gestaltungsweise; verglichen aber etwa mit Schubert, gehört Wagner vielmehr dem vernunftreifen Stil an.

Viel wäre über die einer jeden der beiden Stilrichtungen innewohnenden Gefahren zu sagen. So falsch es wäre, den elementaren Stil allgemein durch das Merkmal des Ungeordneten und Maßlosen zu charakterisieren, so weist er doch seiner Natur nach auf die Möglichkeit dieser Ausartung weit mehr hin als auf die entgegengesetzte Einseitigkeit. Umgekehrt trägt der vernunftreife Stil die Gefahr in sich, ins Trockene und Dünne, ins Zahme und pedantisch Regelrechte auszuarten. Die Gefahr dagegen, ins Richtungslose zu geraten, die Sicherheit des Gestaltens zu verlieren, liegt beiden Stilrichtungen gleich nahe, nur aus entgegengesetzten Gründen. Je einseitiger entwickelt der elementare Stil ist, das heißt: je weiter er von aller Vernunftklärung entfernt ist, um so mehr besteht die Gefahr, daß vor lauter bewußtlosem Naturdrang, vor lauter Dunkelheit des Fühlens und Ahnens gewissen Aufgaben gegenüber Ratlosigkeit und Fehlgreifen eintritt. Und umgekehrt: je mehr sich der vernunftgeklärte Stil von dem dunklen Drange des Unbewußten fernhält, je ausschließlicher er sich auf bewußtes Verfahren gründen will, um so näher liegt die Gefahr, daß vor lauter Erwägen und Zurechtlegen die Sicherheit des Gestaltens gefährdet wird. So kann insbesondere das Nachdenken über die ästhetischen Normen dem Schaffen seine Sicherheit nehmen. Davon war schon S. 228 die Rede. Zweifellos wird ein Stil, der sich in der Mitte zwischen dem Elementaren und der Vernunftklärung hält, am meisten vor dieser Gefahr geschützt sein.

Der Gegensatz der elementaren und vernunftgereiften Schaffensweise ist in der Ästhetik sozusagen heimatlos. Wohl kommt die Ästhetik nicht selten auf ihn zu sprechen; aber dies geschieht dann nebenher oder in Verquickung mit anderen Unterschieden. Nirgends habe ich noch eine seiner entscheidend wichtigen Stellung gerechtwerdende Behandlung gefunden. Eine solche ist nur dann möglich, wenn dieser Gegensatz unter die großen, prinzipiellen Stilgegensatzpaare eingereiht wird. Auch in der reichhaltigen und wohldurchdachten Stillehre, die Ernst Elster in dem zweiten Bande der „Prinzipien der Literaturwissenschaft" gibt, hat der Stilgegensatz des Elementaren und Vernunftgereiften keine Stelle gefunden.[1]

[1] Soweit ich die Literatur kenne, finde ich nirgends das Stilproblem so entschieden wie bei Elster unter dem Gesichtspunkt der prinzipiellen Stilgegensatzpaare behandelt. Elster hat damit die Untersuchung des Stilbegriffs in der Poetik auf einen Stand emporgehoben, der durch Weite der ästhetischen Gesichtspunkte und durch Schärfe des psychologischen Ein-

IV

DER NAIVE UND DER SENTIMENTALE STIL

7. Schiller hat in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung zwei typische, für die Entwicklung der Menschheit hochbedeutsame Weisen des Fühlens aufgedeckt, scharf umgrenzt und beleuchtet. Entweder ist der Mensch in seinem Fühlen unmittelbar Natur, oder er sucht die verlorene Natur. Jenes gilt von dem naiven, dieses von dem sentimentalischen Dichter. Der naive Dichter ist ein in sich einheitliches und vollendetes Ganzes; der sentimentalische sucht die verlorene vollendete Einheit wieder in sich herzustellen. Schiller hat dann nun weiter diesen klaren Gegensatz mit verschiedenen weitschauenden und tiefdringenden Gedanken in Verbindung gebracht, die teils der Entwicklung der Menschheit und Dichtung, teils der Gliederung der Dichtung gelten. Dabei fehlt es freilich auch nicht an verdunkelnden und unnötigerweise belastenden Nebenbeziehungen. Es würde eine eigene Ab-

dringens von dem, was in der Poetik üblich ist, stark absticht. Dennoch vermag ich mich in einer Reihe wichtiger Stücke nicht mit Elsters Auffassung einverstanden erklären. Einmal nimmt er unter die Stilunterschiede auch solches auf, was meines Erachtens vielmehr unter die Grundgestalten des Ästhetischen fällt, da es nicht nur in der Kunst, sondern auch auf dem Boden des Naturästhetischen wichtige Unterschiede begründet. Dahin zähle ich das, was Elster den idealisierenden und den charakterisierenden Stil nennt. Er nimmt in dieser Richtung einen doppelten Stilgegensatz an: erstens hinsichtlich der Auffassung und zweitens hinsichtlich der Darstellung. Was er als Stil der idealisierenden und der charakterisierenden Auffassung bezeichnet (S. 31 ff.), deckt sich, auf seinen richtigen Kern gebracht, mit dem Gestaltungsunterschied des Ästhetischen der erfreuenden und der niederdrückenden Art (System der Ästhetik, Bd. 2, S. 9 ff.). Und was bei ihm als Stilunterschied der idealisierenden und charakterisierenden Darstellung erscheint (S. 37 ff.), fällt im Grunde mit den beiden ästhetischen Grundgestalten des Schönen und des Charakteristischen (System der Ästhetik, Bd. 2, S. 22 ff.) zusammen. Doch spielt in beide Gegensatzpaare bei Elster auch der Unterschied des Erhabenen und Anmutigen, also wiederum ein Unterschied der Grundgestalten, hinein. Doch mag ja vom Standpunkt der Poetik — das gebe ich gerne zu — Manches dafür sprechen, daß alle diese Gestaltungsunterschiede unter dem Stilbegriff abgehandelt werden. Anders steht es mit der Unterscheidung von nachahmendem und freischaffendem Stil (S. 28 ff.). Schon an früherer Stelle (S. 16 f.) bemerkte ich, daß es mit Rücksicht darauf, daß es im künstlerischen Schaffen ein bloßes Nachahmen nirgends geben kann, nicht wohl angehe, von einem Stil des Nachahmens zu reden. Doch meint auch hier Elster etwas Richtiges und Wichtiges. Am besten käme der wahre Kern dieser Unterscheidung dann zur Geltung, wenn man an ihre Stelle den (gleich weiterhin zu erörternden) Gegensatz des Wirklichkeits- und des Steigerungsstils setzte. In der Anerkennung des typisierenden und des individualisierenden Stils finde ich mich mit Elster grundsätzlich zusammen (S. 29 ff.). Dagegen fehlt bei ihm, wie ich schon sagte, die Anerkennung des Gegensatzes von elementarem und vernunftgereiftem Stil. Und auch was ich als naiven und sentimentalen und als subjektiven und objektiven Stil auseinanderhalte, kommt bei Elster höchstens einigermaßen und in Verquickung mit ablenkenden Gesichtspunkten zur Geltung.

handlung dazu gehören, wenn man dem Reichtum der Gedanken Schillers in jenem Aufsatze gerecht werden wollte.

Ich kann meine Aufgabe zunächst so bezeichnen, daß es gilt, den Unterschied des Naiven und Sentimentalischen bei Schiller auf eine psychologisch-einfachere Form zurückzuführen. Von dieser aus erst wird sich Schillers Entgegensetzung in ihrer tiefen Bedeutung zeigen.[1]

Das Fühlen (und ich meine damit nicht etwa nur Lust und Unlust, sondern die fühlende Gesamthaltung des Bewußtseins) äußert sich in zweierlei Weise. Entweder fühlen wir einfach und schlechtweg; unser Bewußtsein lebt im Fühlen, steckt im Fühlen drinnen; das Fühlen ist sein selbstverständliches Lebenselement. Oder aber das Fühlen besteht wesentlich nur als Streben nach Fühlen, als Sehnen nach Fühlen. Wir fühlen nicht kurz und gut, sondern das Bewußtsein hat zum Fühlen die Stellung des Fühlenwollens. Das Bewußtsein vermag nicht schlicht und recht zu fühlen, sondern ihm ist das Fühlen nur in der subjektiv betonteren Weise des Hineinstrebens ins Gefühl gegenwärtig. Das Fühlen steht unter dem Zeichen des Sehnens. Dort ist die naive, hier die sentimentale Grundhaltung des Fühlens vorhanden. Es leuchtet sofort ein, daß dieser Unterschied dem künstlerischen Schaffen und den aus ihm hervorgehenden Gestalten einen grundverschiedenen Charakter geben muß. Je nachdem die eingeschmolzenen Gefühle die Haltung des einfachen Drinstehens in den Gefühlen oder die des Habenwollens von Gefühlen zeigen, ist das ganze Kunstwerk ein anderes. Äschylos wurzelt fest in seinem Fühlen, Calderon hat zu seinem Fühlen die Stellung des Sehnens. Oder man stelle Homer und Byron einander gegenüber.

Mit diesem elementaren, bis in die tiefste Wurzel des Fühlens hinabreichenden Unterschied ist manche Folgeerscheinung gegeben. Wenn das Fühlen nur in der Form des Sehnens nach Fühlen besteht, so herrscht Unsicherheit gegenüber dem Fühlen. Das sentimentale Gefühl leidet an einer gewissen Gespaltenheit. Das Subjekt ist vom Fühlen getrennt und fühlt sich doch über diese Getrenntheit ins Fühlen hinüber. Daher hat der Sentimentale das Verlangen, sich des Fühlens möglichst zu versichern.

[1] Rudolf Lehmann scheint mir Schiller nicht gerecht zu werden, wenn er den Schillerschen Gegensatz von naiv und sentimentalisch auf den Unterschied einer objektiven und subjektiven Darstellungsweise zurückführt (Deutsche Poetik, S. 211). Indem er die verschiedene Haltung zur „Natur" aus dem Begriffspaar ausscheidet, geht die ganze Tiefe des Gegensatzes verloren. Eigentlich wären dann die Wörter naiv und sentimental überflüssig, und man würde lieber einfach von objektiver und subjektiver Darstellung zu sprechen haben.

Er lechzt nach dem Fühlen, er will die Gefühle auskosten, er steigert sich in die Gefühle hinein, er kann sich in dem Grade des Fühlens nicht genug tun. Dies hat, trivial gesprochen, der Naive nicht nötig; denn er lebt in seinem Fühlen mit der Gewißheit froher Sicherheit, unmittelbaren Einsseins mit ihm. Für die starke Sicherheit des Fühlens können die Psalmen, für das Lechzen nach Fühlen Klopstock und Hölderlin als Beispiele dienen. Die römischen Elegien Goethes fallen auf jene, sein Werther fällt auf diese Seite.

Mit dem Sichhineinsteigern in das Fühlen ist sofort etwas Weiteres nahegelegt. Wer des Fühlens nicht gewiß ist und sich deshalb ins Fühlen hineinsteigert, der wird das Bedürfnis empfinden, das Fühlen in seinem intimsten Nerv zu erleben, gerade das Allereigentümlichste des Fühlens zu durchkosten. Nichts aber ist für das Fühlen so charakteristisch wie seine Unaussprechlichkeit, seine Namenlosigkeit, sein geheimnisvolles Dunkel, seine Irrationalität. So steigert sich denn der Sentimentale in immer neuen Anläufen in die überschwenglichen Unfaßbarkeiten der Gefühlstiefen hinein. Er wird nicht müde, die Übervernunft sei es der Liebe, sei es der Religion oder der Kunst oder eines anderen Gefühlsgebietes auszuschöpfen. Starke Beispiele dafür sind aus neuerer und neuester Zeit Klopstock, Jean Paul, Novalis, Richard Wagner, Liszt, Rossetti, Burne-Jones. Doch soll damit nicht gesagt sein, daß der naive Künstler dem Unaussprechlichen fern bleibt. Wieviel Unaussprechliches liegt nicht in der Gefühlshaltung der griechischen Tragödie gegenüber dem furchtbaren Schicksal! Nur dies ist gemeint, daß der naive Künstler nichts von Sehnsucht nach einem Schwelgen in den Gefühlen des Unfaßbaren an sich trägt. Der Naive kann erfüllt sein von Durst nach dem Unaussprechlichen; aber was der Naivetät widerstreitet, ist der Durst nach dem G e n i e ß e n von Unaussprechlichkeitsgefühlen.

Dieses Sichhineinsteigern in die Unfaßbarkeiten der Gefühlsinhalte ist ebendamit zugleich ein Streben, die Gefühle vom Boden des Sinnlichen loszulösen, ins Geistige zu verflüchtigen und sich in diesem Entstofflichen und Sublimieren nicht genug tun zu können. Das Unaussprechliche, das nicht mehr in Vorstellungen und Worte Einzufangende steht in äußerstem Gegensatze zu den sinnlichen Grundlagen des Lebens. Ein sich in Unaussprechlichkeiten vertiefendes Fühlen erfährt daher, indem es dies ist, an sich selbst einen Durchgeistigungsvorgang; das Füh-

len verzehrt sich darin, zu Duft und Äther zu werden. Die Tendenz der Sentimentalität ist sinnenflüchtig, transzendent. Dieser Zug tritt freilich nicht überall handgreiflich hervor; aber selbst die sentimental gestimmte Wollust ist, insofern sie Sentimentalität zeigt, von einer gewissen Vergeistigungssehnsucht durchdrungen oder wenigstens berührt. Nicht nur Petrarcas, sondern auch Heinrich Heines Liebeslyrik trägt diesen Zug. Baudelaires und Verlaines Phantasie verweilt nicht wenig im Verfaulten und Verruchten; zugleich aber leistet ihre Lyrik ein Äußerstes im Emporseufzen und Sichhinaufläutern zu entrücktester Reinheit. Nicht als ob der naive Künstler nicht auch von Sehnsucht nach Reinheit und Geistigkeit erfüllt sein könnte. Aber was sich mit Naivetät nicht verträgt, das ist die Sehnsucht nach dem Durchkosten von sublimsten Geistigkeitsgefühlen und das Sichnichtgenugtunkönnen darin.

Und noch etwas Weiteres hängt hiermit zusammen. Der Sentimentale hat, gerade weil er das Fühlen nicht mit voller Sicherheit ausübt, das Verlangen, sein Fühlen sich in den höchsten Leistungen, in seinem absoluten Können bewähren zu lassen. Darum dehnen sich die Gefühle des Sentimentalen mit besonderer Vorliebe nach dem Unendlichen hin. Der Sentimentale liebt es, im Unendlichen zu schwelgen, sich schwärmerisch zu ihm emporzuringen. Auch kleinsten, endlichsten Gefühlen, etwa flüchtigen, hauchartigen Liebesstimmungen, gibt er einen Unterton des Unendlichen. Und auch schon, weil es unfaßbar und namenlos ist, bildet das Unendliche so recht einen Tummelplatz der Sentimentalität. Auch hier ist wieder zu erinnern, daß hiermit dem Naiven nicht etwa die Unendlichkeitsgefühle abgesprochen werden sollen. Sebastian Bachs Musik ist voll von Unendlichkeitsgewißheit; aber er steht in dieser Gewißheit einfach mitten drinnen. Dagegen ist es das Gegenteil von Naivetät, sich im Genießen der Überwindung der Endlichkeitsschranken nicht Genüge leisten zu können. Goethes Faust, überhaupt die Faustdichtungen stammen aus sentimentaler Gemütsverfassung.

In allen diesen Richtungen handelt es sich um Sentimentalität in gutem Sinne. Wie ich schon bei mehreren Gelegenheiten bemerkt habe,[1] ist das Sentimentale nicht etwa eine Ausartung, sondern ein für die Entwicklung der Menschheit unentbehrlicher, dem Naiven ebenbürtiger Typus des

[1] Die Kunst des Individualisierens in den Dichtungen Jean Pauls (1902), S. 27ff. — Zwischen Dichtung und Philosophie (in dem Aufsatz „Jean Pauls hohe Menschen"), S. 113. — System der Ästhetik, Bd. 2, S. 549 f.

Fühlens, und es ist ein solcher Typus nicht etwa nur in einem zahmen und abgeblaßten Sinne des Worts, sondern auch und gerade erst dann, wenn man es in dem gesteigerten und vertieften Sinne versteht, in dem das Sentimentale hier genommen ist.

Einen tadelnden Charakter erhält die Bezeichnung „sentimental" nur unter gewissen Bedingungen. Einmal nämlich kann unter dem Einfluß jener gespaltenen Bewußtseinslage, die den Kern des Sentimentalen bildet, das Fühlen so unsicher und schwächlich werden, daß dadurch die Sentimentalität um alle Kraft und Frische gebracht ist. Dies ist die weichliche, dünne, schmachtende, sich verhätschelnde Sentimentalität. Sodann kann jenes Sichhineinsteigern in das Fühlen zur Folge haben, daß sich der Sentimentale in seinen Gefühlen besonders interessant vorkommt. So kann die Sentimentalität zu einem Interessanttun mit seinen Gefühlen, zum Kokettieren mit ihnen führen und so den Stempel der inneren Unechtheit an sich tragen. Das ist die kokette, affektierte Sentimentalität. Und aus beiden Ausartungen kann sich dann noch das Weitere ergeben, daß der Sentimentale nach möglichst ungewöhnlichen, möglichst verwickelten Gefühlen trachtet und solche Gefühle zu erjagen und aus sich herauszupressen bemüht ist. So kann denn leicht eine Sucht nach krankhaften, vergifteten, perversen Gefühlen entspringen.[1] Wer die moderne Lyrik kennt, weiß, wie weitverbreitet in ihr diese Entartungen der Sentimentalität sind. Freilich liegen die Keime zu diesen Entartungen in dem Wesen der Sentimentalität; und diese Keime sind derart, daß sie leicht zur Entfaltung kommen können. Und so darf man immerhin sagen: die Sentimentalität trägt die Gefahr in sich, daß diese üblen Entwicklungen entstehen. Allein damit ist nicht im entferntesten das Sentimentale überhaupt zu einem Mangel, zu einer Einseitigkeit oder gar einer Ausartung geworden.

8. Eine wichtige Seite muß noch an der Sentimentalität hervorgehoben werden. Erst dann wird für jeden, der Schillers Abhandlung kennt, deutlich werden, welche Tiefe und Weite der Einsicht darin waltet.

Ist das Sentimentale jenes gekennzeichnete Sichsehnen nach Fühlen, so

[1] Friedrich Vischer nimmt das Wort Sentimentalität nur in dem üblen Sinn des absichtlichen Kultus gestaltloser und krankhafter Gefühle (Ästhetik § 477). Und ähnlich ist es bei Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 309f., 402f.) und vielen Anderen. An sich ist nichts dawider zu sagen, wenn jemand den Gebrauch dieses Wortes klar und bündig so einschränkt. Es besteht nur die Mißlichkeit, daß dann kein bezeichnendes Wort für jenen grundwesentlichen Typus des menschlichen Fühlens zur Hand ist.

ist darin auf der einen Seite eine hochwichtige Bewußtseinssteigerung im Vergleich zu der Bewußtseinshaltung im naiven Fühlen enthalten; auf der anderen Seite freilich zugleich ein starker Verlust an Natur. Dies ist genauer ins Auge zu fassen.

In der Sentimentalität ist das Bewußtsein über sein Fühlen hinaus; es schwebt darüber; es steht seinem eigenen Fühlen gegenüber. Darin liegt eine Bewußtseinssteigerung im Vergleich zu dem einfachen Aufgehen des Bewußtseins in seinem Fühlen, wie dies beim Naiven der Fall ist. Diese Bewußtseinssteigerung ist nicht nur etwas Unvermeidliches im Laufe der menschheitlichen Entwicklung, sondern zugleich eine Errungenschaft von unschätzbarem Wert. Die Kultur besteht ja nach einer wesentlichen Seite darin, daß das Selbstbewußtsein immer mehr in sich zu blicken, sich über sich Rechenschaft zu geben, sich selbst aufmerksam zu zergliedern und zu durchdringen lerne. Im Zusammenhang mit dieser allgemeinen Bewußtseinssteigerung stellt sich auch jene Veränderung in der Haltung des Bewußtseins zu seinem Fühlen ein, die das Wesen der Sentimentalität ausmacht.

Die Kehrseite davon aber ist ein Verlust an Natürlichkeit. Die Bewußtseinssteigerung nämlich bildet in der menschlichen Entwicklung den Gegenpol zu allem Naturartigen im Menschen, das heißt: zu allem Triebartigen und Unwillkürlichen, zu Allem, was sich in uns selbstverständlich, sicher, einfach und unmittelbar gestaltet und entfaltet. Je mehr das Bewußtsein sich auf sich selbst richtet, je mehr es die Selbstbeobachtung, Selbstzergliederung, Selbstüberwachung pflegt, je mehr es darauf ausgeht, sich selbst zu genießen und an sich selber zu leiden, je mehr das Bewußtsein sich in sich zerwühlt und zergrübelt: desto mehr ist die Gefahr vorhanden, daß das Bewußtsein an Allem, was Naturfrische und schlichte Kraft, selbstverständliche Lebenssicherheit und Gesundheit ist, Schaden leidet. So geschieht es denn auch ganz von selbst, daß dem gesteigerten Selbstbewußtsein die Sicherheit und Selbstverständlichkeit des Fühlens zu entschwinden droht. Mit gesteigertem Selbstbewußtsein gerät die Naturgrundlage des Fühlens, die Unmittelbarkeit im Entstehen und Ablaufen der Gefühle ins Wanken. Und so entspringt denn jenes Sichhineinsehnen in das Fühlen, jenes betonte Fühlenwollen, welches das Wesen der Sentimentalität ausmacht. Das Sehnen nach Fühlen hat also, so sehen wir jetzt, zu seinem tiefsten

Untergrunde dies, daß das gesteigerte Selbstbewußtsein die Tendenz hat, der Einfachheit und Ungebrochenheit, der Schlichtheit und Gesundheit des Fühlens, kurz der ihm zu entschwinden drohenden „Natur“ möglichst intensiv inne zu werden. Nur tritt dieser in der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins liegende Untergrund aller Sentimentalität nicht in jedem Fall deutlich hervor. Im Grunde aber haben alle Bemühungen des sentimentalen Sehnens, auch die künstlichsten und ungesundesten, nur den einen Zweck, dem gesteigerten Bewußtsein die Gewißheit von „Natur“ und „Gesundheit“, die Gewißheit starken und unfraglichen „Lebens“ zu geben. Jetzt erst ist die Gefühlshaltung der Sentimentalität in ihrer ungeheueren Bedeutung für die Entwicklung des menschlichen Bewußtseins ganz zutage getreten.
Jetzt ist auch klar, daß, wenn der zur Sentimentalität Geneigte besonders durch den Anblick unbefangen spielender Kinder, harmlos sich ergehenden Landvolkes, lieblich blühender jungfräulicher Unschuld oder auch angesichts der stillen großen landschaftlichen Natur oder etwa auch durch die ihn wie stille, einfältige Natur anblickende Kunst der alten Griechen zu sentimentaler Schwärmerei gebracht wird, hiermit nur besonders günstige Veranlassungen zur Erweckung sentimentalen Fühlens bezeichnet sind. Die Sentimentalität bedarf zu ihrem Entstehen keineswegs immer solcher und ähnlicher Anstöße. Es wäre verkehrt, zu meinen, daß nur dort, wo uns in der sei es menschlichen, sei es landschaftlichen Natur Unschuld und Reinheit eindrucksvoll entgegentritt, Sentimentalität entstehen könne. Nur besonders oft vorkommende und besonders stark wirkende Veranlassungen sind jene Fälle, wo uns Unschuld, Reinheit, Harmonie, stille Einfalt und dergleichen als ein durch die Gunst und Huld der Natur hervorgebrachtes Erzeugnis dargeboten werden.
Es braucht kaum ausdrücklich bemerkt zu werden, daß mit der Aufstellung des Gegensatzes von naiv und sentimental die Künstler nicht in zwei getrennte Lager geteilt werden sollen. So ist es möglich, daß ein Künstler auf derselben Stufe seiner Entwicklung zum Teil noch naiv ist, zum Teil aber schon in der Weise des Sentimentalen fühlt; oder auch daß ein sentimentaler Künstler eben daran ist, sich zum Naiven wieder zurückzufinden. Ohnedies versteht es sich von selbst, daß derselbe Künstler (man denke an Goethe) auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung naiv und sentimental sein kann. Es ist also die Relativität dieses Gegen-

satzes nie aus dem Auge zu verlieren. Es gibt eine Naivetät, die ein wenig ins Sentimentale hinüberspielt, und eine Sentimentalität, die noch etwas von Naivetät an sich hat. Auch ist es ganz wohl möglich, daß ein Künstler nach einer gewissen Seite seines Schaffens (beispielsweise ein Dichter hinsichtlich der Wahl der Worte) sich naiv verhält, während er nach einer anderen Seite (z. B. hinsichtlich der Charaktergestaltung) sentimental verfährt. Auf diese Übergänge und Mischungen mag eine Monographie über das Naive und Sentimentale eingehen. Hier würde ein solches Eingehen zu weit führen.

9. Wie steht es denn nun mit dem Verhältnis dieses Gegensatzes zu der Psychologie des künstlerischen Schaffens? Zweifellos ist die Beziehung hier bei weitem loser, als sie sich bei dem Gegensatz des elementaren und vernunftreifen Stils herausgestellt hatte. Das Gefüge des künstlerischen Schaffens wies dort an einer größeren Anzahl von Stellen auf die Spaltung in jenen Gegensatz hin. Hier dagegen besteht die Beziehung zwischen Stilgegensatz und künstlerischem Schaffen lediglich darin, daß die Gefühle, mit denen der Künstler an seiner Schaffenstätigkeit beteiligt ist, ebensowohl den Typus des Naiven wie den des Sentimentalen an sich tragen können. Von der Psychologie des künstlerischen Schaffens aus sind beide Typen freigegeben. Es vertragen sich beide Gefühlsweisen mit dem Gefüge des künstlerischen Schaffens. Man hat natürlich dabei nicht nur an die gegenständlichen, eingeschmolzenen Gefühle zu denken, obzwar diese für den Stileindruck des Naiven und Sentimentalen in erster Linie in Betracht kommen. Sondern es werden selbstverständlich, je nachdem der Künstler in seinem Fühlen naiv oder sentimental geartet ist, auch alle übrigen Gefühle von diesem Gegensatz getroffen, mit denen der Künstler an seinem Schaffen beteiligt ist.

Nur ist, soweit die gegenständlichen Gefühle unter den Gegensatz des Naiven und Sentimentalen fallen, dabei auf eine gewisse Verwicklung zu achten. Ich nehme an: der Dichter ist in seinem Fühlen naiv gerichtet, er will aber, weil es der Stoff seiner Dichtung und die Auffassung, die er von ihm hat, so verlangen, die eine oder andere Person als sentimental schildern. Oder es kann umgekehrt ein Dichter von sentimentaler Gefühlsweise sich veranlaßt sehen, naive Personen in seine Dichtung einzuführen. Hier wird es darauf ankommen, daß sich der naive Dichter ins Sentimentale, der sentimentale ins Naive gleichsam umfühlt. So hat

Lessing, dessen persönliches Fühlen allem Sentimentalen fremd ist, doch auch sentimentale Gestalten geschaffen, so etwa Tellheim und den Prinzen in Emilia Galotti. Und der junge Goethe schuf trotz seiner sentimentalen Grundstimmung das naive Gretchen. Man wird daher öfters, und besonders bei Dichtungen, welche zahlreiche Gestalten enthalten, in den Fall kommen, unterscheiden zu müssen zwischen der naiven oder sentimentalen Grundhaltung der Dichtung als eines Ganzen und der naiven oder sentimentalen Ausgestaltung dieser oder jener einzelnen Person. Minna von Barnhelm als Ganzes zeigt naive Munterkeit, doch der Major ist von sentimentaler Verfassung. Der Urfaust als Ganzes trägt sentimentale Haltung an sich; Gretchen aber ist eine naive Gestalt.

Es ist auffallend, daß bisher fast nirgends[1] der Gegensatz des Naiven und Sentimentalen unter die Stilgegensätze aufgenommen wurde. Dies hängt zweifellos damit zusammen, daß der Gegensatz des Naiven und Sentimentalen so tief in der Innerlichkeit wurzelt, daß es den Anschein gewinnt, als ob dieser Gegensatz nicht in dem Grade zu Formgepräge heraustäte, der erforderlich ist, wenn etwas zum Stil gerechnet werden soll. Nun kann zwar nicht geleugnet werden, daß sich eine genau bestimmte Linienführung, wie sie etwa für den dorischen oder jonischen Stil, für Barock oder Rokoko angegeben werden kann, unmöglich mit gleicher Eindeutigkeit für den Unterschied der naiven und sentimentalen Formbestimmtheit aufstellen läßt. Nichtsdestoweniger aber ist das Gesamtgepräge jedes Kunstgebildes von grundverschiedener Art, je nachdem ihm eine naive oder eine sentimentale Weise zu fühlen zugrunde liegt. Niemand kann zweifeln, daß Mantegna der naiven, Botticelli der sentimentalen Stilrichtung angehört, daß Velasquez auf jene, Murillo auf diese Seite fällt. Rubens wird jedermann im Vergleich mit van Dyck als naiv, Ludwig von Hofmann im Vergleich mit Max Liebermann als sentimental bezeichnen. Indessen ließe sich doch, falls man nur mit den nötigen Wenn und Aber, mit der nötigen beweglichen Relativität verfährt, dieser Unterschied auch bis in die bestimmteren Züge der Formensprache verfolgen. Man sagt sich von vornherein, daß weiche, verfließende, verschwebende Linien mehr dem Sentimentalen, strenge, reinlich abgegrenzte Linien mehr dem Naiven entsprechen. Was ich im zweiten

[1] Elster rechnet zwar das Sentimentale zu den Stileigentümlichkeiten, aber er nimmt es nur als einen „unerfreulichen Zustand" (a.a.O. Bd. 2, S. 47).

Bande als formlose Erhabenheit beschrieben habe, dient mehr dem Sentimentalen, die strenge Erhabenheit dagegen mehr dem Naiven zum Ausdruck. Aber es würde hier zu weit führen, wenn ich auf den Zusammenhang der Formensprache mit dem Unterschiede des Naiven und Sentimentalen genauer eingehen wollte.

Es ist klar, daß, je mehr eine Kunst mit der Innerlichkeit des Menschen zusammenhängt, sich auch auf ihrem Boden der Stilgegensatz des Naiven und Sentimentalen desto ergiebiger entfalten kann. Daher ist nächst der Dichtung, die zweifellos hierin zu oberst steht, keine Kunst mehr als die Musik imstande, diesen Stilgegensatz zu reicher und charakteristischer Entfaltung zu bringen. Besonders das Sentimentale vermag die Musik zu den interessantesten, gewagtesten, ungeheuersten Formen auszubilden, ohne darum notwendig ins Sentimentale der schlimmen Art zu verfallen. Welcher Überschwang von Sentimentalität geht nicht durch Lohengrin! Welche einzigartige Mischung von kernhaftester Naivetät und überirdischer Sentimentalität zeigen die Meistersinger! Und nun denke man an Berlioz, Liszt, Richard Strauß, Mahler: welche genialen und kolossalen Ausgestaltungen der Sentimentalität treten uns dabei vor die Seele! Und nun wieder Bizet, Massenet, Charpentier, Puccini: welche neuen Formen des Sentimentalen! Doch auch in den für die Entfaltung dieses Stilgegensatzes am wenigsten günstigen Künsten kommt er doch zu deutlicher Bestimmtheit. Niemand wird zweifeln, daß Rokoko in Kunstgewerbe und Baukunst in Vergleich etwa mit Hochrenaissance den Eindruck des Sentimentalen macht. Und wie ausgesprochen sentimental wirkt nicht der nun verflossene Jugendstil!

Noch eines ist hervorzuheben: die beiden bisher behandelten Stilgegensatzpaare kreuzen einander. Der elementare Stil fällt keineswegs mit dem naiven zusammen, sondern kann auch in sentimentaler Gestalt auftreten. Und ebenso ist der vernunftreife Stil keineswegs immer sentimentaler Art, sondern kann auch den Charakter des Naiven tragen. Rabelais elementarer Stil ist zugleich naiv; dagegen fallen Schillers Räuber unter das Elementare und Sentimentale. Hofmannsthals Dramen sind im Stil der Vernunftgereiftheit und zugleich der Sentimentalität gehalten. Goethes westöstlicher Divan und zahme Xenien tragen das Gepräge der Vernunftgereiftheit und zugleich herber Naivetät.

Auch bei diesem Stilgegensatz erhebt sich die Frage, ob es nicht auch

eine höhere Synthese, eine Ausgleichung der entgegengesetzten Glieder gebe. Ist es möglich, beide Glieder so zu vereinigen, daß die Schranken eines jeden der beiden Glieder möglichst vermieden und die Vorzüge einer jeden Seite nach Möglichkeit festgehalten werden? Ich glaube, daß die Natur dieses Stilgegensatzes eine solche höhere Mitte ausschließt. Es kann das Naive sich wohl dem Sentimentalen nähern, vom Sentimentalen gleichsam schon angesteckt sein; und umgekehrt kann das Sentimentale seine Gespaltenheit in so abgeschwächtem Grade zeigen, daß es gleichsam auf dem Sprunge steht, sich ins Naive zu wandeln. Dagegen scheint es mir nicht gut möglich zu sein, daß ein Künstler zugleich das Naive und das Sentimentale in seiner entwickelten Eigenart festhalte und zur Vereinigung bringe.

V

DER OBJEKTIVE UND DER SUBJEKTIVE STIL

10. Zu einem dritten Stilgegensatz werden wir geführt, wenn wir auf das Verhältnis achten, in dem das individuell-eigentümliche Ich des Künstlers zu den Gefühls-, Willens-, Vorstellungsinhalten steht, die er in seine Gestalten hineinarbeitet. Auf die Art der Einfühlung also ist das Augenmerk zu lenken.

Im ersten Bande (S. 219) wurde hinsichtlich des ästhetischen Betrachtens die einfache und die subjektiv-betonte Einfühlung unterschieden. Jetzt ist von einem ähnlichen Unterschied auf dem Boden des künstlerischen Schaffens die Rede. Es fragt sich, ob der Künstler die individuelle Eigenart seines Seelenlebens zurückdrängt zugunsten des anders gearteten Seelenlebens der von ihm geschaffenen Gestalten, derart, daß diese Gestalten sich für den Betrachter als gänzlich oder nahezu von dem Ich des Künstlers abgelöst darstellen; oder ob die in die Gestalten eingefühlten Inhalte deutlich die Subjektivität des jeweiligen Künstlers in sich tragen, derart daß sie dem Betrachter als einen fühlbaren Zusatz von der individuellen Eigenart des Künstlers mit sich führend erscheinen. In dem ersten Falle hält der Künstler seine Subjektivität von seinen Einfühlungsakten möglichst fern: so entsteht der objektive Stil. In dem anderen Falle läßt er seine individuelle Eigentümlichkeit in maßgebender, vielleicht gar ausschlaggebender Weise in die Einfühlungsakte mit eingehen: dies ergibt den subjektiven Stil.

Der im objektiven Stil schaffende Künstler zeichnet sich durch Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit aus. Selbst solche Gefühlsweisen, die seiner Natur gänzlich fern liegen, weiß er derart zur Darstellung zu bringen, daß sich nichts von einer Hinüberleitung dieser Gefühlsweisen in seine eigene Natur aufdrängt. In die dargestellten Gestalten ist keine Färbung und Schattierung hineingebracht, die an die Subjektivität des Künstlers ausdrücklich erinnerte. Ein solcher Zusammenhang ist freilich auch hier vorhanden; allein er äußert sich nur als ein im Hintergrunde der dargestellten Gestalten Verborgenes. Auch im objektiven Stil tragen die Gestalten etwas von der Subjektivität des Künstlers in sich; allein dieser subjektivistische Zusatz ist in das Eigenleben dieser Gestalten eingeschmolzen. Der Betrachter muß daher schon eine feinere Spürkraft, ein geschärfteres, geübteres Auge besitzen, wenn er aus den Gestalten objektiven Stils die Subjektivität ihres Schöpfers soll herausfühlen können.

Umgekehrt zeigt der Künstler subjektiven Stils wenig Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit. Naturgemäß sieht er sich besonders zur Darstellung solcher Gestalten geführt, die seiner Gefühlsweise naheliegen. Und wo er Gestalten schafft, die seiner Eigenart fernstehen, übersetzt er sie in die Grundstimmung seiner eigenen Subjektivität. Man hört daher des Künstlers Subjektivität deutlich aus allen seinen Schöpfungen heraus. Man braucht nach den Lebensgefühlen und Weltstimmungen des Künstlers, nach seiner Auffassung von Natur, Menschheit und Gott nicht erst tastend zu suchen; sie stehen im Vordergrunde seiner Schöpfungen. Der Reiz und Vorzug des subjektiven Stils liegt in der unmittelbaren, warmen Nähe der Subjektivität des Künstlers. Es kommt daher hier besonders darauf an, daß der Künstler eine reiche, tiefe, feine, originale Eigenart habe. Zu sehen, wie sich die Welt und ihre Mannigfaltigkeit in einer bedeutungsvollen künstlerischen Individualität spiegelt, ist ein hoher Genuß, und ihn verdanken wir den Künstlern subjektiven Stils.

Man vergleiche etwa Wilhelm Meisters Lehrjahre mit Jean Pauls Titan. In der Goethischen Dichtung ist eine jede Gestalt viel mehr in ihr eigenes Element hineingestellt als bei Jean Paul. Auch im Titan ist eine Fülle weit auseinanderliegender Charaktere vorhanden; ja er übertrifft hierin die Dichtung Goethes um ein Bedeutendes. Aber alle Charaktere sind von Jean Paul in die Eigenart seiner Subjektivität derart hineingetaucht,

daß jeder seiner Menschen nicht so sehr auf eigenem Grunde ruht, als vielmehr in Jean-Paulschem Boden wurzelt. Auch wo die Menschen Jean Pauls gänzlich andere Anschauungen vertreten und aussprechen, als sie der Dichter selbst hat, tragen sie doch in ihrer ganzen Art deutlich Jean-Paulsche Züge. So frei auf sich beruhende Gestalten, wie Mignon oder Philine es sind, zu zeichnen, ist Jean Paul nicht imstande. Schon der Umstand ist entscheidend, daß er seine Menschen viel weniger in der ihrem Wesen angemessenen Eigenart sprechen zu lassen imstande ist als Goethe. Dies Alles ist aber an sich nicht als Tadel gesagt. Denn es ist ja eben die in die hochbedeutungsvolle Persönlichkeit Jean Pauls umgeformte Welt, was sich dem Leser darbietet.

11. Auch für die Entfaltung dieses Stilgegensatzes bilden die verschiedenen Künste einen höchst verschieden günstigen Boden. Vor allem drängt sich die Wahrnehmung auf, daß gewisse Künste ihrer Natur nach mit Entschiedenheit auf den subjektiven Stil angelegt sind. Dies gilt vor allem von der Lyrik und der Musik. Beide Künste haben ihr eigentümliches Wesen darin, daß sich in ihnen die Gefühlswelt des Künstlers aussprechen, austönen soll. Das Fühlen als Fühlen, das Fühlen als die subjektive Seite des Ich bringt sich in Lyrik und Musik zum Ausdruck. Daher stehen diese beiden Künste unter der Herrschaft des subjektiven Stils. Von objektivem Stil kann hier nur in einem gewissen eingeschränkten Sinne die Rede sein. Von einem Lyriker wird man dann sagen dürfen, daß er in objektivem Stil schaffe, wenn er auch aus Gefühlsweisen heraus, die seinem Wesen ferne liegen, Gefühle zu gestalten imstande ist. Wenn also ein Lyriker, der etwa seinem ganzen Wesen nach auf zarte Geistigkeit gestimmt ist, auch aus der Seele eines rauhen Kriegers oder eines humoristischen Vagabunden Lieder zu singen weiß, so ist er insofern des objektiven Stiles mächtig. Und Ähnliches gilt hinsichtlich der Musik. In Wagners Musikdramen singt jede Person weit mehr aus ihrer Charakterwesenheit heraus als etwa in Mozarts Opern. Im Hinblick hierauf darf man sagen, daß Wagner mehr als Mozart seinen Tongestalten ein objektives Stilgepräge gibt.

Sodann ist zu beachten, daß ähnlich wie der Gegensatz der naiven und sentimentalen Formbestimmtheit, auch der des objektiven und subjektiven Gepräges sich in Baukunst und Kunstgewerbe nur sehr unvollkommen entfalten kann. Die volle Entfaltung dieses Gegensatzes näm-

lich ist naturgemäß an die Bedingung geknüpft, daß das Kunstwerk die Ausgestaltung von Gefühlsweisen, die der Subjektivität des Künstlers fern liegen, in sich schließt. Dies nun eben ist in Baukunst und Kunstgewerbe nur in sehr geringem Grade der Fall. Es kann wohl ein Baumeister, dessen Subjektivität auf die zierliche Bauweise von Landhäusern angelegt ist, sich auch in dem Bauen eines Rathauses oder Bahnhofsgebäudes versuchen. Dabei wird es sich zeigen, ob er seine Subjektivität in die ihr fremde Ausdrucksweise verwandeln, das heißt: in objektivem Stile gestalten kann. In der Regel aber handelt es sich für den Baukünstler (und ebenso für den Kunsthandwerker) nur in geringem Maße um die Aufgabe, sich in Ausdrucksweisen einzuleben, die seiner Eigenart fern liegen.

Weit vollkommener entwickelt sich in den bildenden Künsten der behandelte Stilgegensatz. Aus der Bildnerei der Renaissance greife ich Michelangelo als einen ausgesprochenen Vertreter des subjektiven Stils heraus; im Vergleiche mit ihm vertritt Donatello und noch mehr Ghiberti den objektiven Stil. Klingers Bildwerke stehen entschieden auf der Seite des subjektiven Stils, während Hildebrand oder Arthur Volkmann die Eigenart des objektiven Stiles zeigen. Aus der Malerei mögen Dürer, Rubens, Böcklin den subjektiven, Holbein, Velasquez, Menzel den objektiven Stil verdeutlichen. Schon die Nennung dieser Namen zeigt, daß jede der beiden Stilweisen in Künstlern allerersten Ranges ihre Vertreter hat.

Alle diese Künste aber werden hinsichtlich der Entfaltung dieses Stilgegensatzes von der erzählenden und dramatischen Dichtkunst übertroffen. Häufiger, umfassender und einschneidender als auf jedem anderen Kunstgebiete tritt hier an den Künstler die Aufgabe heran, Charaktere von verschiedenster Subjektivität darzustellen. Hier daher allererst kann sich in vollem Maße zeigen, was jede der beiden Stilweisen zu leisten vermag; das heißt: in welchem Maße auf der einen Seite ein Künstler sich in die verschiedensten, entlegensten Individualitäten zu verwandeln imstande ist; und in welchem Maße anderseits ein Künstler eine ganze Welt von Individualitäten in seine Subjektivität zu übersetzen vermag. Shakespeare und Byron, Tolstoj und Turgenjeff, Zola und George Sand mögen auf diesen Gebieten den Gegensatz der Stile veranschaulichen.

Man könnte glauben, daß der subjektive Stil immer an den sentimentalen, der objektive regelmäßig an den naiven geknüpft sei. Denn das Sentimentale ist zweifellos eine subjektivere Verfassung des Bewußtseins als das Naive. Allein man hat zu bedenken, daß der subjektive Charakter der Sentimentalität eine völlig andere Art von Subjektivität bedeutet, als sie im subjektiven Stil vorliegt. Daher kann denn auch der sentimentale Künstler im objektiven Stil schaffen. Ibsen ist seiner Grundverfassung nach durchaus sentimental gerichtet; zugleich aber weiß er, und zwar vor allem in den späteren Dramen, seine Personen mit erstaunlicher Objektivität hinzustellen. Oder man denke an Goethes Faust ersten Teil: hält man sich Faust, Mephisto, den Famulus, Margarethe, Martha, Valentin vor Augen, so wird man nicht zweifelhaft sein, daß diese Gestalten fest, rund, wie aus einem Stücke geformt, wie von der Natur geschaffen vor uns stehen, daß also objektiver Stil vorliegt; ebensowenig aber wird man zweifelhaft sein, daß diese Dichtung aus einer sentimentalen Gefühlshaltung herausgedichtet ist. Ebenso sind Wagners Meistersinger, die, wie die ganze Kunst Wagners, zweifellos auf die Seite des Sentimentalen fallen, doch zugleich in objektivem Stil gestaltet: Hans Sachs, Beckmesser, der Ritter Stolzing, Eva, David, Lene sind ihrer musikalischen Ausgestaltung nach (und nur diese habe ich hier im Auge) in hohem Grad eigenlebige Personen. Nur soviel ist zuzugeben, daß der sentimentale Künstler unwillkürlich mehr zum subjektiven als zum objektiven Stile gedrängt wird.

So gibt es auch umgekehrt naive Künstler, die im subjektiven Stil schaffen. Auch bei einem naiven Künstler ist es möglich, daß er von seiner Subjektivität nicht loskommt und sie in alle seine Gestalten als ein wesentliches Element einfließen läßt. Homer etwa und Sophokles sind naive Künstler objektiven Stils. Giotto beispielsweise dagegen stellt eine Verbindung des naiven und des subjektiven Stiles dar: er setzt alle seine Gestalten und Szenen in dasselbe Element tiefer, großer, auf das Wesenhafte gerichteter Einfalt. Oder um ein ganz anderes Beispiel zu nennen: Defregger übersetzt alle seine Gestalten in die bekannte derb treuherzige Art.

Es kann nicht meine Absicht sein, diesen Stilgegensatz weiter in die einzelnen Künste hinein zu verfolgen. Dies muß einer monographischen Behandlung des Stilbegriffs überlassen bleiben. In einer solchen müßte auf die einzelnen Künste in dem Sinne eingegangen werden, daß in ihnen

die verschiedenen Möglichkeiten aufgezeigt würden, in denen sich der objektive und der subjektive Stil äußern können. In der Malerei beispielsweise müßte der Unterschied von Farbe und Form beachtet werden. Es kann ein Maler in der Farbenbehandlung subjektiven Stil zeigen, während er in der Formgebung sich im objektiven Stil bewegt. Dies will sagen: in der Farbenbehandlung bringt er überall sein intimes Verhältnis zu den Dingen, seine ganz subjektive Art, die Dinge zu sehen und aufzufassen, seine ganz eigentümliche sinnlich-seelische Gestimmtheit zum Ausdruck; in der Formung seiner Gestalten dagegen geht er frei und sachlich auf die Eigenlebendigkeit der Dinge ein.

Ebenso überlasse ich einer Stilmonographie die Behandlung der Einseitigkeiten und Ausartungen, zu denen sich der subjektive und der objektive Stil entwickeln können und in der Tat überaus häufig entwickeln. Der subjektive Stil gerät ins Einseitige, sobald vor lauter Betonung der Subjektivität des Künstlers die dargestellten Menschen und Dinge nicht mehr in ihrer eigentümlichen Wesenheit zur Geltung kommen, wenn nicht gar geradezu gefälscht werden. Dann artet der subjektive Stil ins Willkürliche, vielleicht gar Verzerrende, zugleich ins Eintönige aus. Bei Strindberg, Wedekind, Georg Kaiser, Toller finde ich diese Neigung, die Personen gemäß der eigenen subjektiven Lebensstimmung und Lebensanschauung ins Krankhafte und Scheußliche zu verzerren, in hohem Grade ausgebildet. Der objektive Stil wieder verfällt von dem Punkte an in Einseitigkeit, wo sich das Zurücktreten der Subjektivität des Künstlers zu gänzlichem Fehlen der subjektiven Auffassung steigert. Wir erwarten von jedem Kunstwerk, daß es vermittelst des Hindurchgehens durch die bedeutungsvolle Subjektivität des Künstlers begeistert werde. Wo wir in dieser Erwartung getäuscht werden, dort ist objektiver Stil in einseitiger Entwicklung vorhanden. Die Schlichtheit ist zur Trockenheit, die Sachlichkeit zu charakterloser Wiedergabe geworden. Begreiflicherweise neigt die naturalistische Richtung in den Künsten zu dieser allzu objektiven Stilweise. Aber auch sonst, so etwa hier und da in Gustav Freytags Romanen, findet man diese Steigerung des Objektiven zum Auffassungsleeren, Nüchtern-Tatsächlichen. Ja selbst bei Goethe kommt manchmal (so hier und da in den Wanderjahren) ein allzu trockener Objektivismus vor.

Auch bei diesem Stilpaar besteht die Möglichkeit, nach einer den Gegen-

satz ausgleichenden höheren Mitte zu streben. Dieses Streben nach einer höheren Synthese ist hier, wie auch sonst, nicht etwa so aufzufassen, als ob diese ausgleichende Stilweise als Ideal zu gelten habe, die gegensätzlichen Stile sonach im Grunde unberechtigt und zum Verschwinden bestimmt seien. Vielmehr ist der ausgeglichene, subjektiv-objektive Stil nur eine unter vielen Möglichkeiten der Ausbildung des Stils unter dem Gesichtspunkte des Gegensatzes von Subjektiv und Objektiv. Handelt es sich doch um einen durchaus relativen Gegensatz: es gibt Annäherungen des subjektiven Stils an den objektiven und umgekehrt Übergänge des objektiven Stils nach dem subjektiven hin. Alle diese Möglichkeiten sind ästhetisch berechtigt, und so hat denn auch diejenige Stilweise, die den subjektiven und objektiven Stil ins Gleichgewicht zu setzen bemüht ist, ihr ästhetisches Recht. Wollte sich dagegen dieser harmonisch-synthetische Stil als alleiniger Idealstil gebärden, so würde dies bedeuten, daß die großen künstlerischen Vorzüge aufgegeben werden, die gerade dadurch entstehen, daß der subjektive und ebenso der objektive Stil eine entscheidende Ausbildung erfahren. Es wäre geradezu eine Verarmung der Kunst, wenn nur die gleichgewichtsvolle Mitte zwischen subjektivem und objektivem Stil die Herrschaft führte.

Bei unsern Klassikern insbesondere begegnet man solchen Annäherungen an den subjektiv-objektiven Stil. Unter Schillers Dramen dürfte sich Wallenstein diesem mittleren Stil am meisten annähern. Der objektive Stil in Goethes mittlerer Periode dürfte in Tasso am meisten mit subjektiver Stilweise verschmolzen sein. Von Hebbels Dramen gehören die Nibelungen am meisten hierher. In besonderem Grade scheinen mir die späteren Dramen Grillparzers sich in der Mitte beider Stilweisen zu halten.

VI

DER STEIGERUNGS- UND WIRKLICHKEITSSTIL

12. Auf ein viertes Stilpaar werden wir geführt, wenn wir auf den in die dargestellten Gestalten eingefühlten Gehalt in seinem Verhältnis zu der gewöhnlichen, uns umgebenden Welt achten. Entweder nämlich ist der eingeschmolzene Vorstellungs-, Gefühls-, Willensgehalt von so machtvoller oder so reicher oder so tiefer oder so zarter, kurz von so gesteigerter Art, daß die so entstehende Kunstwelt als der uns um-

gebenden Wirklichkeit in gewissen Richtungen wesentlich überlegen erscheint. Die vom Künstler geschaffene Welt zeigt eine derartige Kraftentfaltung, daß sie den Eindruck macht, einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören. Eine derart erhöhte Welt nötigt uns, an die darin vorkommenden Menschen, Taten, Schicksale, Ereignisse, Naturvorgänge wesentlich gesteigerte Maßstäbe anzulegen im Vergleiche mit denen, die wir für die gewöhnliche Wirklichkeit verwenden. Was wir hier vor uns haben, sind Überwelten, Übermenschen. Hiermit ist der steigernde oder potenzierende Stil gegeben.

Oder der eingeschmolzene Vorstellungs-, Gefühls-, Willensinhalt ist im Wesentlichen von derselben Art, wie ihn uns die gewohnte Umwelt zeigt. Wir bleiben, indem wir uns in die Kunstwelt versetzen, doch auf dem vertrauten Boden der Wirklichkeit. Wir erhalten hier durch das Kunstwerk keinen Ruck nach oben; uns wachsen keine Flügel; wir wandeln behaglich aus der Welt der Wirklichkeit in die der Kunst hinüber. Ich will diesen Stil der gewöhnlichen Wirklichkeit kurz als Wirklichkeitsstil bezeichnen.[1]

Die Erhöhung, die der steigernde Stil mit der Wirklichkeit vornimmt, kann nach höchst mannigfaltigen Richtungen hin gehen. Einmal wird man dabei an die verschiedenen menschlichen Wertbetätigungen zu denken haben. So kann der Mensch in seinem Wahrheitsstreben, in seinem Forscherdrang, in seinem Wissensmut, in seinen philosophischen Zweifeln und Kämpfen zum Übermenschen gesteigert werden. Die Faustdichtungen gehören nach einer wesentlichen Seite hierher; ebenso Byrons Manfred. Aber auch das religiöse Fühlen, das Gottsuchen, die religiösen Zerwürfnisse und Beseligungen kann der Künstler in steigerndem Stil darstellen. Ich erinnere an die Psalmen, das Buch Hiob, an Dantes Göttliche Komödie, an den Schluß des zweiten Teiles des Goetheschen Faust. Ibsen gehört mit seinem Brand und seinem Kaiser und Galiläer, Gerhart Hauptmann mit Emanuel Quint hierher. Auch Bonaventura, die männliche Hauptgestalt in Gutzkows bedeutungsvoller Dichtung „Der Zauberer von Rom", darf man hierher zählen. Und welche Fülle von Beispielen könnte nicht aus den Oratorien, Messen und Symphonien, aus der religiösen Malerei und aus der kirchlichen Baukunst

[1] Ich habe ihn früher Tatsachenstil genannt (Ästhetische Zeitfragen [1895], S. 124 ff.). Ich gebe diese Bezeichnung als weniger passend auf.

geschöpft werden! Sodann ist die sittliche Wertbetätigung ins Auge zu fassen. Vor allem das Suchen nach einer höheren Art von Sittlichkeit, das Streben nach Befreiung von sittlicher Enge und Dumpfheit wird von modernen Dichtern mit Vorliebe im Stil der Steigerung behandelt. An erster Stelle steht jedermann hierbei wohl Ibsen in seinen sogenannten sozialen Dramen vor Augen. Aber auch Björnson, Tolstoj, Gerhart Hauptmann und viele andere liefern zahlreiche Beispiele: man denke an Über unsere Kraft zweiten Teil, an Auferstehung, an die Versunkene Glocke. Ebenso können Seelengröße, Menschenliebe, Aufopferung, alle anderen Tugenden bis ins Überirdische erhöht werden. Bei Jean Paul sind zahlreiche Gestalten — Emanuel, Beate, Klotilde, Liane und andere — nach solcher Richtung hin gesteigert. Und auch die vierte Wertbetätigung, das künstlerische Schauen und Schaffen, darf in diesem Zusammenhang nicht fehlen. Goethe im Tasso, Tieck in Sternbalds Wanderungen, Grillparzer in der Sappho haben die Entwicklung künstlerischer Talente zum Gegenstand von Dichtungen steigernden Stiles gemacht. Steigernden Stil zeigt auch Schillers Gedicht „Die Künstler": hier ist das künstlerische Schaffen nach seinem typischen Wesen geschildert. Ähnliches gilt von Goethes Gedicht „Meine Göttin".

Zu anderen Richtungen des steigernden Stiles gelangt man, wenn man an die verschiedenen menschlichen Leidenschaften denkt. Vor allem kommt die Liebesleidenschaft in Betracht. Die Überschwenglichkeit, die auch schon der gewöhnlichen Liebe eigentümlich ist, legt es geradezu nahe, den Stil der Steigerung anzuwenden. Und zwar findet man nicht nur die vergeistigte, entrückte Liebe im Stil der Steigerung behandelt, sondern auch die geschlechtliche Lust. Ich brauche nur an die Don-Juan-, die Tannhäuser-, die Faustdichtungen, an Heinses Ardinghello, an die Romane und Dramen d'Annunzios zu erinnern: hier steigern sich die Wollustempfindungen zu All-Lebens-Gefühlen, zu Welt- und Schönheitstrunkenheit. Für die gesteigerte Behandlung der entstofflichten, übersinnlichen Geschlechtsliebe findet man bei Jean Paul ganz besonders zahlreiche Beispiele. Ebenso kann an Petrarcas und Michelangelos Sonette, an Klopstock, Hölderlin und Novalis erinnert werden. Auch die Musik nimmt reichlich an der gesteigerten Behandlung der Liebe teil. Wagners Tristan und Isolde kann die Stelle unzähliger Beispiele vertreten. Und wie oft haben nicht schon Maler, Zeichner, Bildhauer ver-

zückte Liebe oder auch wilde Liebeslust in erhöhendem Stil behandelt. Doch auch andere Leidenschaften lassen diese Behandlungsweise zu. Wenn ich an die Gestalten Othellos, Coriolans, Richards des Dritten, Shyloks, Katharinas erinnere, so sind es der Reihe nach die Leidenschaften der Eifersucht, des gewalttätigen Herrensinns, der tückischen Mordgier, des Hasses gegen den Unterdrücker, der Zanksucht, die Shakespeare ins Große und Übergroße gezeichnet hat.

Will man sich die mannigfaltigen Richtungen, in denen sich der steigernde Stil bewegen kann, mit einiger Vollständigkeit vor Augen führen, so muß man seine Aufmerksamkeit auch auf die typischen Möglichkeiten der Zusammensetzung der Individualität lenken. Für die eine Individualität etwa ist das Überwiegen der Phantasie und das Unentwickeltbleiben von Vernunft und Willen kennzeichnend. Eine andere Individualität ist vor allem auf hartes, folgerichtiges Wollen eingestellt, während Gefühl und Gemüt nur verkümmert vorhanden sind. Bei einer dritten Individualität etwa werden die Betätigungen aller Seelenkräfte von einer milden, klaren, harmonisierenden Vernunft durchwaltet. Hamlet, Macbeth, Goethes Iphigenie können als Beispiele dienen.

Nicht nur für menschliche Gestalten gilt der steigernde Stil; er findet auch in den Reichen des Untermenschlichen Anwendung. Sobald die analog-menschlichen Gefühle, mit denen der Betrachter stimmungssymbolisch die untermenschlichen Gebilde ausfüllt, das Maß des Gewöhnlichen derart überschreiten, daß er sich in eine andere Welt, in eine Art Übernatur versetzt fühlt, liegt steigernder Stil vor. Niemand kann zweifeln, daß die Landschaften von Rubens in steigerndem Stil gehalten sind, und daß im Vergleiche hiermit Ruysdael, Hobbema, van Neer, van Goyen im Wirklichkeitsstil malten. Aber auch die Landschaften Claude Lorrains zeigen, wenn auch in ganz anderer Richtung, steigernden Stil. Nenne ich weiter Watteau, den älteren Preller, Böcklin, Segantini, so wird noch deutlicher, nach wie verschiedenen Richtungen der steigernde Stil gehen kann. Was die Baukunst betrifft, so zeigen die gottesdienstlichen Bauwerke, mögen sie assyrisch, ägyptisch, griechisch, christlich sein, der Natur der Sache nach durchweg mehr oder weniger steigernden Stil: soll die religiöse Erregung sich überhaupt getrieben fühlen, sich in Bauwerken auszudrücken, so muß sie in besonders gesteigertem Grade vorhanden sein. Dies gilt aber auch von einem

Teil der weltlichen Baukunst. Niemand kann verkennen, daß sich etwa im Palazzo Pitti, Strozzi, Riccardi oder Rucellai in Florenz Lebens- und Kraftgefühle hervorragend erhöhter Art aussprechen, während die alten Häuser in Braunschweig, Hildesheim, Goslar mehr dem Wirklichkeitsstil angehören. Nicht in gleicher Kraft und Fülle zwar vermag sich im Kunstgewerbe der steigernde Stil zu entfalten; doch fehlt es ihm an Gelegenheit zur Entfaltung auch hier nicht. Wo sich hochfestliche Stimmungen in der Einrichtung eines Innenraums aussprechen, dort ist steigernder Stil vorhanden. Auch ist zu bedenken, daß manche geschichtliche Stilweisen, so vor allem das Barock, die Richtung auf steigernden Stil von Haus aus in sich tragen.

Auf die verschiedenen Richtungen des Wirklichkeitsstiles brauche ich nicht einzugehen; sie ergeben sich aus dem über den Steigerungsstil soeben Gesagten von selbst. Auch Beispiele für den Wirklichkeitsstil brauche ich nicht zu bringen; der Leser wird sich schon durch den Gegensatz zu den für den Steigerungsstil genannten zahlreichen Beispielen von selbst auf solche geführt sehen.

13. Fragt man nach dem Grunde der Berechtigung der beiden Stilweisen, so muß man die ästhetische Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen ins Auge fassen. Dieser Norm kann auf doppelte Weise entsprochen werden.

Entweder werden an dem bedeutungsvollen Gehalt die Hemmungen, Verunreinigungen, Alltäglichkeiten, Relativitäten wenn auch nicht weggelassen, so doch zurückgedrängt. Die menschliche Kraftentfaltung tritt uns in gesteigerter, gereinigter, ungewöhnlicher Gestalt entgegen. Das Menschliche wird in seinen das Durchschnittsmaß fühlbar überschreitenden Entfaltungsmöglichkeiten dargestellt. Was das Menschliche an Kräften und Mächten, an Kämpfen und Schicksalen, an Heil und Verderben in sich schließt, wird in seiner ganzen Tiefe und Wurzelhaftigkeit zum Ausdruck gebracht. Der Urschoß des Menschlichen tritt uns durch diese Darstellungsweise nahe. In ihr findet das Verlangen des Menschen nach reineren, kraftvolleren, entschiedeneren Daseinsformen, sein Sehnen und Träumen von Über- und Wunderwelten Befriedigung. Auf diese Weise stellt sich der steigernde Stil als die eine Möglichkeit der Erfülung der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen dar.

Oder das Menschlich-Bedeutungsvolle wird in seiner ganzen Verflochten-

heit mit den Bedingtheiten des Endlichen, mit dem Gewöhnlichen und Alltäglichen in die Darstellung aufgenommen. Dort geht die Darstellung auf das Wesenhafte in seiner Absonderung von den Endlichkeiten und Relativitäten der Erscheinung, hier auf das Wesenhafte in seiner vielseitigen Verknüpfung mit ihnen. Das Menschlich-Bedeutungsvolle tritt uns daher hier in der ganzen Dichtigkeit, Gefülltheit und Saftigkeit des Wirklichen entgegen. Der Betrachter fühlt, daß das Menschlich-Bedeutungsvolle die Kraft hat, sich in dem Gewöhnlichen und Kleinen zu verwirklichen. Diese Darstellungsweise kommt daher dem Wirklichkeitsbedürfnis des Menschen, seinem Verlangen, sich im Irdischen heimatlich zu fühlen, entgegen. Diese zweite Möglichkeit, die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen zu verwirklichen, habe ich als Wirklichkeitsstil bezeichnet. Lessings Minna von Barnhelm, die Romane von Willibald Alexis, Gustav Freytags Soll und Haben, Wilhelm Raabes Hungerpastor, sodann Holbein, Anton Graff und Menzel mögen als Beispiele dienen.

Indem die Berechtigung beider Stilweisen dargelegt wurde, ist damit auch im Grunde bereits die Schranke bezeichnet, die jedem der beiden Stile eigentümlich ist. Der Steigerungsstil steht dem Wirklichkeitsstil darin nach, daß er nicht in dem Grade wie dieser den Schein des Volllebendigen hervorzubringen vermag. Die eigentümliche Größe dieses Stils hat zu ihrer Kehrseite, daß uns hier das Gefühl der Heimatlichkeit, der Bodenständigkeit nicht in dem Grade entstehen kann, wie im Wirklichkeitsstil. Umgekehrt steht der Wirklichkeitsstil darin zurück, daß er das Wesenhafte des Lebens nicht so stark herauszuarbeiten vermag wie der steigernde Stil. Die tiefsten, geheimsten Triebfedern des Lebens, die innerlichsten Gegensätze und Kämpfe lassen sich im Wirklichkeitsstil nicht zu so eindringender Darstellung bringen wie im Stil der Steigerung.

Ein näheres Eingehen auf die Einseitigkeiten und Ausartungen unterlasse ich, wie bei den vorausgegangenen Stilpaaren, so auch hier. Sehr leicht lassen sich die allgemeinsten Bedingungen angeben, die erfüllt sein müssen, wenn der Steigerungs- und Wirklichkeitsstil nicht ins Unkünstlerische verfallen sollen. Der steigernde Stil muß, so sehr er auch steigert, einen derartigen Zusammenhang mit den Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der Erscheinungswelt bewahren, daß der Betrachter das im Kunstwerk Dargestellte als daseinsmöglich zu erleben vermag. Über diesen Zusammenhang wurde bei Besprechung der Erfahrungsgrundlage

des künstlerischen Schaffens (S. 121 ff.) ausführlich gehandelt. Wird dieser Zusammenhang nicht beachtet, so entsteht falsche Idealität, verschrobene Romantik, unpsychologische Verstiegenheit, läppische Narrheit. Für den Wirklichkeitsstil wiederum besteht die Bedingung, daß das Menschlich-Bedeutungsvolle gegenüber den Bedingtheiten, Endlichkeiten, Kleinigkeiten, Gemeinheiten des Daseins nicht zurücktrete oder gar verschwinde. Sobald dies der Fall ist, entsteht Trivialismus, ideenloser Naturalismus, Kultus des Schmutzigen und Ekelhaften.

VII

DER TYPISIERENDE UND DER INDIVIDUALISIERENDE STIL

Ich hätte den soeben behandelten Stilgegensatz allenfalls auch als idealistischen und realistischen Stil bezeichnen können. Allein diese Ausdrücke sind von solcher Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit, daß ich sie lieber vermeide. Ja ich glaube: diese beiden Ausdrücke sind mit daran schuld, daß in der Frage der prinzipiellen Stilunterschiede so wenig Klarheit und soviel Verwirrung herrscht.

Erstlich spielt, wenn von idealistischem und realistischem Stil die Rede ist, mehr oder weniger der zuletzt auseinandergesetzte Stilgegensatz mit. Der Stil der Steigerung geht als ein unanalysierter Bestandteil in das dunkle Ganze des idealistischen Stiles, ein, während der Wirklichkeitsstil in dem verschwommenen Ganzen des realistischen Stils mitgedacht wird. So wird man etwa Goethes Faust dem idealistischen, seine Wahlverwandtschaften dem realistischen Stil zuweisen. Die Romane Fontanes, der Ebner-Eschenbach, der Klara Viebig tragen in diesem Sinne realistischen, solche Romane dagegen wie Hauptmanns Emanuel Quint, Helene Böhlaus Haus zur Flamm, Kellermanns Ingeborg idealistischen Stilcharakter.

Zweitens pflegt der Gegensatz des Schönen und Charakteristischen als eine unabgesonderte Seite unklar in den Gegensatz des idealistischen und realistischen Stils einzuschmelzen. Das Schöne und Charakteristische darf überhaupt nicht als Stilgegensatz bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um einen Gegensatz, der ebensosehr in der Naturwirklichkeit wie in der Kunst vorkommt. Daher ist dieser Gegensatz unter die ästhetischen Grundgestalten einzureihen, wie ich ihn denn auch in voller Ausführlichkeit und in seiner ganzen Vielgestaltigkeit im zweiten Bande behandelt habe. Dieser Grundtypen-Gegensatz nun wird ununterschieden

in den Gegensatz von Idealismus und Realismus mithineingenommen. So sagt man etwa im Hinblick auf das Schroff-Charakteristische von Schillers Räubern: dieses Drama, das nach der ersten Bedeutung (denn die Räuber sind in steigerndem Stil gehalten) dem idealistischen Stil zugewiesen werden müßte, sei in realistischem Stil gedichtet. Umgekehrt schreibt man Goethes Römischen Elegien, denen gemäß der ersten Bedeutung (denn alle Steigerung zu einer Überwelt liegt ihnen ferne) realistischer Stil zugesprochen werden müßte, ihres Schönheitscharakters wegen idealistisches Stilgepräge zu. Rembrandt wird schlechtweg als Realist bezeichnet, wiewohl er in manchen Werken einen ungeheuer steigernden Stil zeigt (beispielsweise auf dem Bilde im Mauritshuis im Haag, das den jungen David darstellt, wie er durch sein Spiel die Schwermut Sauls in Tränen löst). Man denkt dann eben nur an das Charakteristische seiner Kunst. Umgekehrt pflegt man Raffael schlechtweg als Idealisten zu bezeichnen. Man hat dann nur den Schönheitscharakter seiner Kunst vor Augen. Manche seiner Madonnen sind keineswegs im Stil der Steigerung dargestellt (beispielsweise die Madonna vom Hause Orleans). Im Hinblick auf solche Werke müßte Raffael vielmehr den Realisten zugezählt werden.

Drittens ist es der Gegensatz des Typisch- und des Individuell-Ästhetischen, der ungeschieden in den Gegensatz von Idealismus und Realismus eingeht. Auch hier handelt es sich nicht um einen Stilgegensatz im strengen Sinne des Wortes, sondern um ein Grundgestaltenpaar. Und so ist denn auch dieser Gegensatz von mir im zweiten Band in seiner verwickelten Vielgestaltigkeit ausführlich behandelt worden. Allein man kann hier doch mit einer gewissen Berechtigung von einem Stilgegensatz sprechen. Denn der Unterschied des Typisch- und des Individuell-Ästhetischen kann sich im Gebiete des Naturwirklichen nur äußerst unvollkommen geltend machen. Nur in schwachen Andeutungen kommt er hier vor, wie ich dies schon im zweiten Bande hervorgehoben habe. Ganz unvergleichlich ist die Entfaltung, zu der er innerhalb der Kunst gelangt; hier hat er sein eigentliches Reich.

Deswegen ist es erlaubt, den Unterschied des Typisch- und des Individuell-Ästhetischen unter die prinzipiellen Stilpaare aufzunehmen und so von typisierendem und individualisierendem Stil zu sprechen. Doch habe ich nicht nötig, dieses fünfte Stilgegensatzpaar hier zu be-

trachten. Das ganze vierte Kapitel des zweiten Bandes enthält tatsächlich, wenn auch unter dem Namen eines Gegensatzes der ästhetischen Grundgestalten, und nicht der Stile, die Erörterung dieses fünften Stilpaares. Durch das Mithereinspielen dieses Gegensatzes steigert sich natürlich die Dunkelheit der Gesamtbezeichnungen „Idealismus“ und „Realismus“ noch um ein Bedeutendes. Jetzt ist der typisierende Künstler der Idealist, der individualisierende der Realist. So verquickt sich ein unter völlig anderem Einteilungsgrunde entspringender Gegensatz, ohne daß man sich über die völlige Andersartigkeit der Gesichtspunkte Rechenschaft gibt, mit jenen beiden früheren Gegensatzpaaren, und es entsteht so ein unerträglich verworrener Gesamtbegriff. Jetzt gehört beispielsweise Burne-Jones, weil er auf das feinste zu individualisieren weiß, zu den Realisten, trotzdem daß er im Hinblick auf die Schönheitslinien, in denen er sich bewegt, Idealist heißen muß. Michelangelo in seinen symbolischen Gestalten an den Mediceergräbern verfährt in der Weise des Charakteristischen, zugleich aber sind diese Gestalten typischer Art; ferner gehören sie dem steigernden Stil an. So kann Michelangelo ebensogut als Realist wie als Idealist bezeichnet werden. So aber oder so: in jedem Falle ist es eine vieldeutige und in ihren mehrfachen Bedeutungen nicht durchschaute Bezeichnung, unter die Michelangelo gebracht wird.

Ich kann mir vorstellen, daß ein spekulativer Metaphysiker oder, was heutigen Tages wahrscheinlicher ist, ein transzendentaler Logiker an der Fünfzahl der Stilpaare Anstoß nehmen könnte. Ähnlich wie die Kritik mehrfach an der Vierzahl der von mir aufgestellten ästhetischen Normen und an der Vielzahl der im zweiten Bande behandelten ästhetischen Grundgestalten Anstoß genommen hat. Ich bin viel zu sehr empirischer Philosoph, als daß ich mir wegen der Vierzahl und Vielzahl dort und der Fünfzahl hier Bekümmernisse machte. Ich lasse mich von dem jeweiligen Erfahrungsstoff und den in ihm liegenden Anhaltspunkten leiten und zu den hierdurch dem Denken sich als notwendig aufdrängenden Verknüpfungen treiben. In dem vorliegenden Falle war es die Psychologie des künstlerischen Schaffens, die im Verein mit der Betrachtung der vorhandenen Kunstwerke und Kunstrichtungen zu der Aufstellung der fünf Stilpaare geführt hat. Eine Deduktion der Stilgegensätze aus einem apriorischen oder transzendentalen Einheitspunkte her halte ich für unmöglich.

Elftes Kapitel

DAS BETRACHTEN VON KUNSTWERKEN

I

DIE GEWISSHEIT VOM KUNSTSCHEIN

1. Zwei Aufgaben hat dieser Abschnitt bis jetzt erledigt: erstens ist Sinn und Zweck der Kunst dargelegt worden, und zweitens hat eine längere Reihenfolge von Kapiteln sich mit dem künstlerischen Schaffen, seinen Grundfunktionen und ihren gesetzmäßigen Verknüpfungen, seinen Anstößen und Grundlagen, mit seinen Entwicklungsabschnitten, seinen Gesamtleistungen und ihren Typen beschäftigt. Jetzt ist es an der Zeit, sich nochmals dem ästhetischen Betrachten und Genießen zuzuwenden. Natürlich nicht um es in seiner Allgemeinheit ins Auge zu fassen. Denn der erste Band war ja doch seinem Hauptinhalte nach der allseitigen Untersuchung des ästhetischen Betrachtens und Genießens gewidmet. Jetzt handelt es sich um die Untersuchung des ästhetischen Betrachtens in der besonderen Gestalt des Betrachtens von Kunstwerken.

In der Gegenwart macht sich eine Strömung geltend, die dahinzielt, Kunst und Naturschönes auseinanderzureißen. Dessoirs Haltung in dieser Frage (schon im ersten Kapitel [S. 6 f.] war davon die Rede) ist noch maßvoll. Weit radikaler urteilt Lalo. Die Schönheit der Natur sei etwas völlig Anderes als die Kunstschönheit. Die Ästhetik habe sich bis jetzt eigentlich immer nur mit dem Naturschönen beschäftigt. Der einzige Gegenstand der Ästhetik sei die Kunst. Die Schönheit der Natur bezeichnet er teils als anästhetisch, teils als pseudoästhetisch.[1] Vom Standpunkt eines gegen alle systematische Ästhetik skeptisch gestimmten Eklektizismus aus trennt Julius Schultz beide Gebiete. Während Kunstwerke dem ästhetischen Urteil unterliegen und entweder Gefallen oder Mißfallen erregen, scheine die Natur solchem Richterspruche entzogen und sei allenthalben schön.[2] Ich erlasse mir eine besondere Widerlegung dieser Ansichten. Fast der ganze Inhalt meines ersten Bandes kann als Widerlegung angesehen werden.

[1] Ch. Lalo, Introduction à l'esthétique, Paris 1912, S. 146 ff. [2] Julius Schultz, Naturschönheit und Kunstschönheit. In der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 6 (1911), S. 213 ff. Die an hübschen und anregenden Beobachtungen und Gedanken überaus ergiebigen Darlegungen des Verfassers zu lesen, ist genußreich.

Ich betrachte es sonach gemäß den Darlegungen des ersten Bandes als erwiesen, daß sich das Betrachten von Kunstwerken nach den allgemeinen ästhetischen Normen richtet. Ebensosehr aber leuchtet ein, daß das Betrachten von Kunstwerken daneben auch besonderen Normen unterliegt, die in der Tatsache ihren Ursprung haben, daß das ästhetische Betrachten hier eben nicht auf naturästhetische Gegenstände, sondern auf Kunstwerke geht. Diese besonderen Normen — ich könnte sie im Gegensatze zu den allgemeinen ästhetischen die künstlerischen Normen des Betrachtens nennen — gilt es im Folgenden aufzufinden und zu untersuchen.

Dabei aber wird sich die Untersuchung doch auch wieder im Rahmen einer gewissen Allgemeinheit zu halten haben. Es kann nicht meine Aufgabe sein, die Besonderheit so weit zu treiben, daß ich die für die einzelnen Künste geltenden Normen aufzustellen unternähme. Dies könnte nur innerhalb der Ästhetik der einzelnen Künste geschehen. Die Ästhetik der Malerei beispielsweise wird zu entwickeln haben, welche besonderen Normen des künstlerischen Betrachtens sich aus der Natur gerade der Malerei ergeben. Auf derartige Fragen, so interessant sie auch sein mögen, im Zusammenhange einzugehen, ist hier nicht der Ort. Hier kann es nur meine Aufgabe sein, die aus dem allgemeinen Wesen der Kunst für das Betrachten folgenden Normen zu entwickeln. Nur hier und da, insoweit etwas hervorragend Charakteristisches vorliegt, werde ich die Besonderungen heranziehen, welche die künstlerischen Normen des Betrachtens in einzelnen Künsten erfahren.

2. An erster Stelle ist hier an die im ersten Bande erörterte Tatsache des Kunstscheines zu erinnern (S. 302 ff. und 547 f.). Auch das zweite Kapitel dieses dritten Bandes hat sich (unter dem Gesichtspunkte der Kunstteleologie) mit dem Kunstschein beschäftigt. In unserem Zusammenhange hat der Kunstschein die Bedeutung, daß er die allernächstliegende, wesentlichste Eigentümlichkeit des Betrachtens von Kunstwerken im Unterschiede von dem Betrachten naturästhetischer Gegenstände bezeichnet.

Einem Kunstwerk gegenüber bin ich dessen gewiß, daß dem dargestellten Gegenstande in einem Material Dasein gegeben ist, das im Verhältnis zu dem wirklichen Dasein des Gegenstandes nicht nur gänzlich andersartig, sondern auch tot ist. Das heißt: die Gewißheit vom Kunst-

scheine ist vorhanden. Mit dem wirklichen Sehen dieses Marmors oder dieser farbenbestrichenen Leinwand verbindet sich unwillkürlich die gefühlsmäßige Gewißheit, daß dieses unlebendige Ding nicht in dieser seiner unmittelbaren Wirklichkeit, sondern vielmehr als Leben und Seele in sich habend in Betracht komme. Oder, indem ich dasselbe von der anderen Seite her ausdrücke, darf ich sagen: mit dem wirklichen Sehen Apollos oder Schillers verbindet sich die gefühlsmäßige Gewißheit, daß nicht der wirklich lebendige Apollo oder Schiller vor mir steht, sondern daß Apollo oder Schiller ein Scheinleben in Marmor oder Ölfarbe führen. Wenn es sich um ein Kunstwerk handelt, das sich dem Gehör oder der Phantasie darbietet, müßte der Sachverhalt etwas anders zum Ausdruck gebracht werden. Das Wesentliche wird hierbei nicht geändert.

Diese mit dem wirklichen Sehen und Hören oder mit dem Phantasiesehen und Phantasiehören verschmelzende Gewißheit des Kunstscheines ist es, wodurch diese sinnlichen Akte von vornherein eine eigentümliche Färbung erhalten. Sie werden mit der unmittelbar erlebten Gewißheit ausgeübt, daß wir uns mit ihnen nicht der gewöhnlichen vollwirklichen Welt, nicht der Welt unseres Lebens, Arbeitens, Schaffens und Genießens bemächtigen wollen, daß wir vielmehr dieser Wirklichkeit entrückt und einer Welt des Scheines zugewandt sind. Diese unmittelbar erlebte Gewißheit besteht nicht irgendwie neben dem wirklichen Sehen und Hören oder neben dem Phantasiesehen und Phantasiehören, sondern sie ist diesen Akten derart eingeschmolzen, daß sie nur als eigentümliche Färbung dieser Akte besteht.

Sonach ist das Betrachten von Kunstwerken infolge der Tatsache des Kunstscheins von vornherein unter eine psychologische Bedingung gesetzt, die für die Willen- und Stofflosigkeit des ästhetischen Betrachtens eine höchst günstige Grundlage bildet. Indem ich die Gewißheit des Kunstscheines habe, trete ich weit zuverlässiger, gesicherter und reiner in die Gemütsverfassung der künstlerischen Beschaulichkeit ein. Dem Naturästhetischen gegenüber befindet sich der Betrachter nicht in dieser günstigen Lage. Und, wie hinzugefügt werden muß, auch den Gebrauchskunstwerken gegenüber fehlt diese günstige psychologische Bedingung. Schon im zweiten Kapitel war darauf hingewiesen, daß die Tatsache des Kunstscheines auf den Gebieten der Gebrauchkünste nicht vorhanden ist (S. 21 f.).

Mit der Gewißheit vom Kunstschein ist nun zugleich ein eigentümlicher Wirklichkeitseindruck gegeben. Man hat zu bedenken: wir wissen aus tausendfältiger Erfahrung, daß Stein, Metall, Holz, Ölfarbe, Tusche, Bleistiftstriche nicht diejenigen Stoffe sind, in denen die dargestellten Dinge ihr wirkliches Dasein haben. Dieses Wissen bildet ein dauerndes, stets gegenwärtiges Besitztum unseres Bewußtseins oder vielmehr unseres Unbewußtseins. Man darf von einem dispositionellen Wissen reden. Dieses Wissen nun gibt dem Anschauen von Kunstwerken eine eigentümliche Färbung: obwohl die sinnlichen Qualitäten des Wahrgenommenen dieselben bleiben, verändert sich seine Gestaltqualität. Es erhält einen anderen Wirklichkeitscharakter. Nur andeutungsweise läßt sich die so entstandene Kunstwirklichkeit beschreiben. Man kann etwa sagen: verglichen mit dem gewöhnlichen Wirklichkeitscharakter ist die Kunstwirklichkeit von ideellerer Art; es ist, als ob ein geistiger Schimmer über ihr läge, als ob sie von Geisteshauch umweht wäre. Die Kunstwirklichkeit ist leichtwiegend, schwebend im Vergleich mit der groben, lastenden gewöhnlichen Wirklichkeit. Ich darf auch sagen: die Kunstwirklichkeit besteht nur in der Weise, daß sie das Aussehen einer Wirklichkeit hat (vgl. meine Schrift „Das ästhetische Bewußtsein" [1920], S. 171f.).

II

DIE GEWISSHEIT VOM KÜNSTLERURSPRUNG

3. Mit der Gewißheit vom Kunstscheine nächstverwandt ist eine andere das Betrachten von Kunstwerken kennzeichnende Gewißheit, ohne doch, wie es zunächst scheinen könnte, mit ihr zusammenzufallen. Ich meine die dem Betrachten von Kunstwerken innewohnende Gewißheit, daß es sich um einen von einem Künstler gestalteten Gegenstand, und nicht um ein Naturwirkliches handelt. Mit dem Betrachten und Genießen von Kunstwerken muß, wenn anders es nicht seinen Zweck verfehlt haben soll, die Gewißheit verschmolzen sein, daß der Gegenstand eben ein Kunstwerk ist. Wie wir sehen werden, ist dieser anscheinend höchst triviale Satz von bedeutendster Tragweite und zugleich voll von verschiedenen Fraglichkeiten und Schwierigkeiten.

Daß hier eine andere Tatsache als die Gewißheit vom Kunstscheine vorliegt, geht schon daraus hervor, daß die Gewißheit, die uns jetzt beschäf-

tigen soll, auch gegenüber den Gebrauchskünsten besteht, während von Kunstschein in den Gebrauchskünsten keine Rede sein kann. Die Gewißheit vom Künstlerursprunge, wie ich die uns jetzt beschäftigende Gewißheit kurz nennen will, enthält unmittelbar nichts davon in sich, daß der Stoff, in dem die dargestellten Gegenstände verwirklicht sind, einem völlig anderen Daseinsmedium angehört als jene Gegenstände, und daß daher die dargestellten Gegenstände in einer scheinhaften Wirklichkeit leben. Die Gewißheit vom Künstlerursprunge besagt nur dies, daß der Gegenstand, auf den sich unser Betrachten richtet, durch künstlerisches Schaffen geformt ist.

So selbstverständlich diese Gewißheit zu sein scheint, so muß man sich doch bei einiger Überlegung sofort sagen, daß sie einen Inhalt hat, der dem Bewußtsein des Kunstbetrachters nicht beständig ausdrücklich gegenwärtig zu sein braucht. Die Annahme eines beständigen Gegenwärtigseins dieser Gewißheit im Bewußtsein des Betrachters würde dem psychologischen Tatbestande nicht entsprechen. Vielmehr braucht die Gewißheit vom künstlerischen Ursprunge des Gegenstandes nur implizite dem Bewußtsein des Betrachters anzugehören, nur von seinem Bewußtsein gemeint zu sein, ohne daß dieser Ursprung von ihm geradezu vorgestellt wird. Auch wenn der Kunstbetrachter nicht ausdrücklich daran denkt, daß ihm ein von einem Künstler gestalteter Gegenstand gegeben ist, so ist diese Gewißheit doch in die ganze Haltung seines Bewußtseins eingeschmolzen; sein Bewußtsein ist dauernd daraufhin eingestellt. Die Gewißheit vom Künstlerursprunge des Gegenstandes ist ihm in der Weise der Gewißheitsmöglichkeit gegenwärtig. Sobald sich der Betrachter auf das, was er meint, besinnt, verwandelt sich die Gewißheitsmöglichkeit in förmliche Gewißheit. Und noch um eine weitere Stufe kann das Wissen vom Künstlerursprung in den Hintergrund des Bewußtseins treten. Jetzt ist jenes Wissen nicht mehr in der Weise eines eingeschmolzenen Gefühls, sondern lediglich in der Weise einer gegenständlichen Gestaltqualität gegenwärtig. Der Baum sieht aus als ein gemaltes, nicht als ein naturgewachsenes Ding. Hierin liegt das Mindestmaß dessen, was dem Betrachter hinsichtlich der Künstlerzugehörigkeit zu Bewußtsein kommen muß.

Wenn auf diese Weise schon die nur implizite vorhandene Gewißheit vom Künstlerursprunge des ästhetischen Gegenstandes für das Kunst-

betrachten hinreichend ist, so soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß diese abgeschwächten Formen der Gewißheit Anfang, Grundlage und Hauptsache des Betrachtens von Kunstwerken bilden sollen. Vielmehr ist die ausdrückliche Form dieser Gewißheit als Anfang, Grundlage und Hauptsache im Kunstbetrachten anzusehen. Jenen zurückgedrängten Formen der Gewißheit fällt nur die Rolle des Stellvertretens zu. Wenn ich vor ein Gemälde trete, ein radiertes Blatt in die Hand nehme, den Bühnenvorhang aufgehen sehe, nach einem Bande Goethe greife, so stellt sich mit Notwendigkeit in mir die ausdrückliche Gewißheit ein, ein künstlerisches Erzeugnis zu Gesichte oder zu Gehör zu bekommen. Diese ausdrückliche Gewißheit kann nun während des ganzen Betrachtungsverlaufes beharren. Dies wird etwa dann der Fall sein, wenn sich meine Aufmerksamkeit dauernd der Eigenart des Künstlers widmet. Es kann aber auch geschehen, daß ich mich so selbstvergessen in die Welt des Kunstgebildes versenke, daß ich den Künstler sozusagen aus den Augen verliere. Dann ist an die Stelle der ausdrücklichen Gewißheit vom Künstlerursprunge die implizite vorhandene Gewißheit getreten. Natürlich können solche Verwandlungen und Rückverwandlungen in mannigfaltigem Wechsel während desselben Betrachtungsverlaufes vorkommen, je nachdem sich die Aufmerksamkeit ganz in das Gegenständliche verliert oder an dem Kunstwerk die Seite des Hervorgebrachtseins beachtet. Manche Künste übrigens lassen der Natur der Sache nach jenes Herabsinken der Gewißheit vom Künstlerursprunge nur in sehr eingeschränkter Weise zustande kommen. Vor Erzeugnissen der Tonkunst, Baukunst und des Kunstgewerbes kann unmöglich dem Bewußtsein die ausdrückliche Gewißheit vom Künstlerursprunge in dem Grade abhanden kommen wie etwa beim Lesen eines Romans oder beim Betrachten eines Bühnenwerkes.

4. Ich will das Betrachten von Kunstwerken, sofern es mit der Gewißheit vom Kunstscheine und vom Künstlerursprung verschmolzen ist, kurz als künstlerisches Betrachten von Kunstwerken bezeichnen. Unter Anwendung dieser Bezeichnung läßt sich eine wichtige Frage, die uns hier entgegentritt, bequemer zum Ausdruck bringen.

Ist es in allen Fällen so, daß der Inhalt des Kunstwerkes in jeder Hinsicht Gegenstand künstlerischen Betrachtens ist? Oder gibt es Fälle, wo das Kunstwerk in gewisser Beziehung zum Naturästhetischen ge-

hört? Kann es vorkommen, daß das Kunstwerk ästhetische Werte in sich schließt, die doch nicht in jeder Beziehung als vom Künstler geschaffene ästhetische Werte gelten dürfen? Wenn es dergleichen in manchen Kunstwerken geben sollte, so würden dies solche ästhetische Werte sein, die im Kunstwerk ihren naturästhetischen Ursprung nicht völlig verleugnen, sondern deutlich auf ihn hinweisen. Diesen ästhetischen Werten des Kunstwerkes gegenüber würde nicht in vollem Maße, sondern nur in eingeschränkter Weise ein eigentümlich-künstlerisches Betrachten möglich sein. Beispiele werden sofort zeigen, um welche hochwichtige, auch in der Kunstkritik und in der Stellung der schaffenden Künstler zu ihrer Kunst eine große Rolle spielende Fragen es sich hier handelt.

Wenn ein Künstler den Auftrag annimmt, eine anmutige Frau zu malen, so gehört die Anmut der weiblichen Gestalt zweifellos zu den ästhetisch wirkenden Eigenschaften des Bildnisses. Nicht aber darf man die Anmut der Frau in jeder Hinsicht zu den künstlerischen Eigenschaften des Bildnisses zählen. Denn der Maler hat, wie etwa Herkomer bei seiner Dame in Weiß und seiner Dame in Schwarz,[1] die Anmut aus der Naturwirklichkeit in sein Bild herübergenommen; er richtet sich in seinem Bilde möglichst getreu nach der Naturschönheit der Person, die ihm sitzt. So ist also die Anmut der weiblichen Person des Bildes für sich genommen ein Naturästhetisches. Ich sage: für sich genommen; denn die Anmut der Gestalt ist doch zugleich durch die Auffassung des Künstlers hindurchgegangen; und auch abgesehen davon gehört künstlerische Geschicklichkeit dazu, um die naturästhetische Anmut in das Kunstwerk herüberzunehmen. Insofern also ist die Anmut der weiblichen Person in das künstlerische Eigentum des Malers übergegangen. Die Anmut der weiblichen Person kommt sonach nur in gewissem Grade auf Rechnung des Künstlers; für sich betrachtet ist sie ein naturästhetischer Vorzug, der von dem künstlerischen Werte des Bildes ferne gehalten werden muß.

Es gilt mit Recht als ein Zeichen geringer künstlerischer Bildung, wenn jemand an einem Bildnis in erster Linie die Schönheit, Anmut, Güte der Gesichtszüge rühmt oder das Gewöhnliche, Häßliche, Widerwärtige der Gesichtszüge tadelt. Der künstlerisch Gebildete hält sich vielmehr vor

[1] Richard Muther, Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 3, S. 139 f.

allem an das, was der Künstler aus seinem Original zu machen gewußt hat, an die Art der Verarbeitung des naturwirklichen Gegenstandes; also beispielsweise an das Breite oder Verschmolzene, Rauhe oder Weiche der Farbenbehandlung, an das Zusammenspiel und die Abtönung der Farben, an den Grad der großzügigen Vereinfachung oder des liebevollen Eingehens in das Einzelne, an das Verhältnis der Farbe zu der Form, an die Haltung, Stellung, Umgebung, die er seiner Person gegeben hat. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß auf die Schönheit oder Häßlichkeit der Gesichtszüge vom künstlerischen Betrachter überhaupt nicht geachtet werden dürfe; allein es muß dabei immer die Art, wie der Künstler das Naturschöne und Naturhäßliche aufgefaßt und behandelt hat, zum Gegenstande der künstlerischen Würdigung gemacht werden. So ist es denn auch begreiflich, daß die Bildnismaler verstimmt und empört zu sein pflegen, wenn das Publikum an ihren Bildern zu allererst oder gar ausschließlich das Schöne oder Häßliche der Personen so hervorhebt, als ob es über die lebendigen Personen zu urteilen gälte. Ja es ist auch begreiflich, daß es Bildnismaler gibt, die lieber solche Köpfe malen, die in Wirklichkeit nichts Gefälliges und Bestechendes an sich haben. Sie sagen sich mit Recht, daß in solchen Fällen, wo die ihnen sitzenden Personen eher etwas Abstoßendes als Einschmeichelndes haben, die volle Sicherheit besteht, daß die künstlerischen Vorzüge des Bildnisses rein für sich, unvermischt mit Vorzügen des Naturwirklichen, die nicht auf Rechnung des Künstlers kommen, zur Würdigung gelangen.

Ganz ähnlich verhält es sich in den Fällen der Landschaftsmalerei, wo die Landschaft den Anspruch erhebt, eine liebliche, großartige, romantische, kurz naturästhetisch-fesselnde Gegend wiederzugeben: das Naturästhetisch-Wirksame des künstlerischen Vorwurfs darf für sich genommen den künstlerischen Vorzügen des Landschaftsgemäldes nicht zugezählt werden. Nur geht hier die Verschmelzung mit dem künstlerischen Eigentum des Malers in gewisser Beziehung weiter als im vorigen Falle. Denn das Bildnis wird gewöhnlich auf Bestellung gemalt; die schöne Gegend dagegen und den besonders wirksamen Ausschnitt aus ihr, ebenso den geeignetsten Standort gegenüber diesem Ausschnitt findet der Maler gewöhnlich in völlig freiem Aussuchen.

Als in Deutschland der Naturalismus emporkam, bemächtigte sich der Maler ein wahrer Widerwille gegen alle schönen, romantischen Gegen-

den. Man wollte nicht mehr Bilder vom Rhein, vom Chiemsee, aus den Alpen malen, sondern man wählte möglichst reizlose, karge, unerfreuliche Landschaften: Kartoffel- und Rübenfelder, ärmliche Dörfer, triviale, öde Stücke aus Haide, Wiese, Wald. Diese Auflehnung der Maler hat etwas Begreifliches: sie wollten vor dem Teil des Publikums geschützt sein, der die Landschaftsbilder in erster Linie oder gar ausschließlich nach dem naturästhetischen Reiz des zugrunde liegenden Vorwurfs abschätzt. Malt der Künstler ein kärgliches Stück Natur aus der Eifel, so ist er sicher, daß sein Bild, wenn überhaupt, so nur künstlerisch gewürdigt werden kann.

Freilich ist es viel zu weit gegangen, wenn manche Maler es als unkünstlerisch ansehen, sich schöne, bezaubernde Ausschnitte aus der Natur zum Vorwurf zu nehmen, und glauben, daß sie sich dann mit fremden Federn schmücken. Es ist nicht einzusehen, wie es in Widerspruch mit der Kunst stehen sollte, naturästhetisch-gefallende Erscheinungen künstlerisch zu behandeln. Die künstlerische Wirkung des Bildes wird dadurch keineswegs verunreinigt. Wohl wird dadurch, daß der Künstler eine schöne Baumgruppe zum Gegenstand seines Bildes macht, ein naturästhetischer Wert dem Bilde zugrunde gelegt und in das Bild herübergenommen. Allein dies bedeutet keine Trübung der künstlerischen Wirkung des Bildes. Denn der künstlerisch gebildete Betrachter wird den naturästhetischen Wert des Vorwurfs von dem künstlerischen Wert getrennt halten und nur die künstlerische Auffassung und Verarbeitung des naturästhetischen Wertes ins Auge fassen, wenn er den Kunstwert des Landschaftsbildes abschätzt.

Noch auf eine andere Art von Fällen lenke ich die Aufmerksamkeit. Auch in der geschichtlichen Malerei wird oft ein naturästhetischer Wert dem Kunstwerk zugrunde gelegt. Der Betrachter muß, wenn er etwa ein Gemälde aus dem Leben Friedrichs des Großen, Napoleons, Bismarcks künstlerisch würdigt, das Erhabene, Feierliche, Tragische, das dem der Darstellung zugrunde liegenden Ereignis als solchem zukommt, fernhalten. Es wäre eine völlig laienhafte Betrachtungsweise, wenn man ein Gemälde dem Künstler darum zum Verdienst anrechnen wollte, weil es eine besonders tragisch ergreifende Szene aus dem Leben Napoleons darstellt. Aber doch ist hier das Verhältnis des naturästhetischen Wertes zu dem künstlerischen Wert ein anderes als in den beiden vorigen Fällen.

Dort handelte es sich um ein Herübernehmen naturästhetischer Werte in das Kunstwerk; es soll ja die Person oder Landschaft möglichst getreu wiedergegeben werden. Hier dagegen besteht die Aufgabe des Künstlers von vornherein in einem dem naturästhetischen Stoff bis auf den Grund greifenden Verarbeiten. Vorhin, bei dem Bildnis und der bildnisartigen Landschaft, lag die Sache so, daß das Kunstwerk neben dem künstlerischen auch einen naturästhetischen Wert enthielt, und daß dieser von dem künstlerischen Betrachter ferngehalten werden mußte. Hier dagegen wird der naturästhetische Wert des Vorwurfs gänzlich umgeschmolzen in den künstlerischen Wert des Kunstwerks. Nur soviel kann hier gesagt werden, daß der Künstler von dem naturästhetisch-befriedigenden Vorwurf eine Hilfeleistung erfährt. Hier besteht daher auch nur für den auf tiefer Stufe künstlerischer Unbildung Stehenden die Gefahr, daß er den Kunstwert des Bildes ausschließlich oder in erster Linie nach dem ästhetischen Wert des nackten, reintatsächlichen geschichtlichen Vorgangs abschätzt. Genau ebenso verhält es sich, wo die Bildnerei und die Griffelkünste geschichtliche Stoffe von naturästhetischem Wert bearbeiten. Ich will auf diese ähnlich liegenden Fälle nicht eingehen; nur über die Dichtkunst seien noch ein paar Worte gesagt.

So etwas, wie es die Porträtierung in den bildenden Künsten ist, kann es in der Dichtkunst nicht geben. Auch für den Dichter können geschichtliche Personen und Ereignisse den zu behandelnden Stoff in dem Sinne bilden, daß der Dichter die Personen und Ereignisse in möglichster geschichtlicher Treue darstellen will. Doch selbst in diesem Falle bedeutet die Übertragung in Phantasiebilder, Vorstellungen, Worte eine derartig gründliche Verarbeitung des Stoffes, daß sein naturästhetischer Wert als völlig in den künstlerischen Wert umgeschmolzen angesehen werden muß. Wenn der unkünstlerische Betrachter die reizenden, vornehmen eleganten Damen Reynolds oder Gainsboroughs bewundert, so gilt die Bewunderung diesen Damen als Abbildern der Wirklichkeit. Steht derselbe unkünstlerische, stofflich genießende Betrachter dagegen vor Shakespeares Königsdramen, vor Schillers Wallenstein, vor Kleists Prinzen von Homburg, so gilt seine Bewunderung, so sehr sie auch rein dem Stofflichen zugewendet ist, doch nicht den dargestellten geschichtlichen Personen als Abbildern der wirklichen, sondern den durch Shakespeares, Schillers, Kleists Auffassung und Phantasie hindurchgegange-

nen und in ihr künstlerisches Eigentum übergegangenen Personen. Hier kann also noch weniger als bei der geschichtlichen Malerei von einem naturästhetischen Werte, der dem Kunstwerke in einer gewissen Hinsicht anhaftete und von ihm in der künstlerischen Betrachtung ferngehalten werden müßte, die Rede sein.

III

DAS MITAUFFASSEN DER KÜNSTLERINDIVIDUALITÄT

5. Die wichtigste Frage hinsichtlich des Betrachtens von Kunstwerken entsteht, wenn man darauf achtet, inwieweit das Betrachten von Kunstwerken zugleich ein Auffassen der Individualität des Künstlers sein müsse oder sein dürfe. Soll oder darf der künstlerisch Genießende in dem Kunstwerk und durch das Kunstwerk hindurch zugleich der Eigenart des Künstlers innewerden? In welchem Grade ist dieses Erfassen der Künstlerindividualität für das Genießen des Kunstwerks erforderlich oder doch mit ihm verträglich? Ist vielleicht dieses ganze Hindurch- und Hinausblicken auf die Eigenart des Künstlers eine störende, widerästhetische Zumischung zum reinen Akt des ästhetischen Schauens? Soll das Genießen des Kunstwerks gleichsam rein sachlich bleiben und alle Beziehung zu dem individuellen Künstlerursprung von sich fernhalten?
Sollte die Ansicht, daß sich der Betrachter von Kunstwerken rein nur auf das im Kunstwerk gleichsam unpersönlich Gebotene zu beschränken habe, auch noch so schroff auftreten, so kann sie doch nicht bedeuten, daß die Betrachtung des Kunstwerkes von allem Künstlerursprunge überhaupt absehen müsse. Haben wir doch soeben die Einsicht gewonnen, daß sich das Betrachten der Kunstwerke von dem Betrachten des Naturästhetischen dadurch unterscheidet, daß mit jenem die Gewißheit vom Ursprunge des ästhetischen Gegenstandes aus dem Künstlergeiste sei es ausdrücklich, sei es implizite verknüpft ist. Nur dies also steht in Frage, ob und in welchem Grade der Genuß von Kunstwerken zugleich ein Beziehen der Kunstwerke auf die eigentümliche Individualität des jeweiligen Künstlers sei. Um das Heraushören, Herausschauen, Herauslesen der individuell gearteten Künstlerseele aus ihren Schöpfungen handelt es sich.

Zunächst steht fest, daß das Betrachten und Genießen von Kunstwerken sehr häufig nichts von einer Beziehung auf den individuellen Schöpfer

des Kunstwerkes in sich enthält, sondern derart rein gegenständlicher Art ist, daß es ausschließlich dem Dargestellten zugewandt ist, der Vorstellung vom Darsteller aber gänzlich fernbleibt. Ich lasse vorläufig dahingestellt, ob dieses in dem angegebenen Sinne nur gegenständliche Verhalten auch bei Menschen von reicher künstlerischer Erfahrung, Übung und Bildung vorkommt. Soviel aber ist sicher, daß es bei Menschen von geringer künstlerischer Erfahrung, Übung und Bildung das einzig mögliche Verhalten gegenüber Kunstwerken ist.

Zwei Bedingungen müssen erfüllt sein, wenn der Betrachter imstande sein soll, im Genießen des Kunstwerks zugleich die künstlerische Eigenart mit zu genießen. Erstlich müssen bei ihm vielfältige Gedanken über die künstlerische Schaffenstätigkeit überhaupt vorausgegangen sein. Daß das Kunstwerk vom Künstler stammt, weiß freilich jeder; aber dieses kahle Wissen genügt nicht. Wer beim Betrachten einer Kunstschöpfung zugleich der Eigenart ihres Schöpfers bewußt werden soll, muß, auf welchen Wegen auch immer, mancherlei Einblick in das künstlerische Schaffen, in seine Voraussetzungen und Stufen, in die ganze Art und Weise seines Verlaufes getan haben. Dazu muß dann als zweite Bedingung dies treten, daß der Betrachter auch in den auf der Verschiedenheit der Künstlerindividualitäten beruhenden Unterschieden des künstlerischen Schaffens, in den Richtungen, nach denen sich die Verschiedenheit der Künstlerindividualitäten in ihrem Schaffen äußert, in den Schaffenstypen, die es in dieser Hinsicht gibt, nicht unerfahren sei. Wo diese beiden Bedingungen nicht erfüllt sind, dort trägt das Betrachten von Kunstwerken stets einen nur-gegenständlichen Charakter. Um in dem Betrachten des Dargestellten zugleich der Eigentümlichkeit des Darstellers mit innezuwerden, dazu gehört in den genannten beiden Beziehungen ein nicht geringes Maß künstlerischer Bildung. Hiernach sind zwei Stufen des Genießens von Kunstwerken zu unterscheiden: ich will sie als das gewöhnliche und das gebildete künstlerische Genießen bezeichnen. Es gilt nun, diese zweite Stufe vor naheliegenden Mißverständnissen zu schützen.

6. Es wäre ein grobes Mißverstehen, wenn man meinte: das Mehr, wodurch sich das gebildete künstlerische Betrachten von dem gewöhnlichen unterscheidet, bestehe in besonderen Gedanken, die man sich, sei es in psychologischer, sei es in kunstgeschichtlicher Richtung, über das Wer-

den des jeweiligen Kunstwerkes mache. Solche gesonderten Gedanken wären, wie nach den Darlegungen des ersten Bandes nicht bewiesen zu werden braucht, ein völliges Herausfallen aus der Natur des ästhetischen Verhaltens, ein völliges Preisgeben des das ganze ästhetische Verhalten beherrschenden Einfühlungscharakters.

Wenn jemand etwa beim Betrachten von Bildern Rembrandts über die Lebenserfahrungen, die den Meister zu seiner Auffassung von den jeweiligen Personen und Szenen geführt haben mögen, oder über die Art, wie sich in Rembrandt Phantasie und Wirklichkeitssinn in ihrem Verhältnis zueinander entwickelt haben mögen, oder über die Wandlungen in seiner Technik nachsinnt, so hat er hiermit den Boden des ästhetischen Betrachtens verlassen. Dagegen ist es durchaus mit dem Charakter des ästhetischen Verhaltens vereinbar, wenn dem Beschauer eines Bildes von Rembrandt in und mit dem Bilde etwa die herbe Tiefe seiner Lebensauffassung, die ungeheure Innerlichkeit seines Wesens, die feurige Strenge, mit der er seinen Gegenständen ins Herz zu fassen wußte, aufgeht. In diesem Falle hat sich keineswegs neben der Einfühlung in die Rembrandtsche Darstellung ein Nebenvorgang vollzogen, sondern die Einfühlung selbst hat einen reicheren, vertiefteren Inhalt erhalten. Ebenso wäre es ein Herausfallen aus der Natur des Ästhetischen, wenn jemand beim Betrachten der Raffaelschen Schule von Athen daran dächte, welcherlei Vorstudien, welcherlei Bildungseinflüsse bei dem Meister vorausgesetzt werden müssen, oder wenn beim Betrachten von Raffaels Madonnen Gedanken über die Entwicklung seines Madonnenideals entstünden. Dagegen wenn dem Beschauer ungetrennt von dem Bilde Raffaels etwa die Sonnigkeit dieser Künstlerseele, ihr Durst nach seligen Schönheitsgefilden gewiß wird, so ist damit der in das Raffaelsche Bild eingefühlte Gehalt selbst ausgeweitet und vertieft. Darauf also kommt es an, daß das Beziehen des dargestellten Gegenstandes auf die Eigentümlichkeit des jeweiligen Künstlers nichts Nebenherlaufendes sei, sondern selbst gegenständlichen Charakter erhalte. Die individuelle Eigentümlichkeit des Künstlers muß dem Betrachter in und mit der Einfühlung gewiß werden. Der eingefühlte Gehalt selbst erfährt eine Bereicherung und Vertiefung, indem der Künstler aus seinem Werk herausgefühlt wird. Der Inhalt des Kunstwerks stuft sich in sich selbst derart ab, daß nun auch der Künstler in ihm als gegenwärtig erscheint. Es

ist schlechterdings nicht einzusehen, warum eine solche vertiefte Einfühlung im Namen eines gewissen Gegenständlichkeits-Rigorismus, wie er von Theodor Lipps vertreten wird, als Sünde wider das ästhetische Verhalten abgelehnt werden müsse.

7. Ein ebenso starkes Mißverstehen der Stufe des gebildeten Betrachtens von Kunstwerken wäre es, wenn man das Heranziehen der eigentümlichen Künstlerindividualität in dem Sinne deuten wollte, daß für den gebildeten Betrachter die Pflicht oder doch das Ansinnen bestehe, sich auf außerästhetischem Wege über die eigentümliche Individualität des jeweiligen Künstlers zu unterrichten und nun das auf Grund dieser Vorbereitung erworbene Wissen mit dem Betrachten des Kunstwerkes zu verschmelzen. Mit dem außerästhetischen Wege ist vor allem das Studium von Kunst-, Musik-, Literaturgeschichte, das Lesen von Lebensbeschreibungen, Briefen, Tagebüchern, auch von kritischen, ästhetischen Aufsätzen gemeint. Hätte das Beziehen des Kunstwerks auf die Individualität des Künstlers diesen Sinn, so wäre damit gefordert, daß das Kunstwerk nicht aus sich selbst verstanden werden solle. Es wäre wider die Grundlage aller Kunst gesündigt: das Kunstwerk wäre dann nicht ein ästhetischer Gegenstand, nicht ein ästhetisches Ganzes, nicht ein von sich aus ästhetisch Wirksames. Das Kunstwerk tritt vor den Beschauer mit dem Anspruch, durch sich zu ihm zu sprechen. Was der Künstler als Künstler zu sagen hat, soll er durch das Kunstwerk offenbaren.

Man darf nun aber auch das Fernhalten außerästhetischer Wege nicht überspannen. Eine solche Überspannung wäre es, wenn man fordern wollte, daß die kunstgeschichtliche Bildung, die sich der Betrachter tatsächlich erworben hat, keinen Einfluß auf sein Betrachten von Kunstwerken ausüben dürfe. Ganz von selbst wird es sich so machen, daß, wer beispielsweise Gottfried Kellers Briefe gelesen hat, manche feinere Töne aus seinen Dichtungen heraushören wird, die für viele Leser ungehört bleiben. Wer Wölflins Werk über Dürer studiert hat, wird von nun an beim Betrachten Dürerscher Schöpfungen die Eigenart des Meisters in der einen oder anderen Richtung intimer empfinden. In allen solchen Fällen handelt es sich nicht um außerästhetische Wege, vielmehr um das naturgemäße Eingehen der erworbenen künstlerischen Bildung in das ästhetische Betrachten und Genießen. Abgelehnt wurde nur die Meinung manches Kunstkritikers, daß zum vollen Genießen irgend einer künstleri-

schen Schöpfung dieses oder jenes kunstgeschichtliche, biographische, kritisch-ästhetische Wissen angeeignet werden müsse, weil nur auf diesem Wege ein Verstehen der im Kunstwerk zutage tretenden Eigenart des Künstlers zustande kommen könne.

Eine andere Überspannung würde dann eintreten, wenn das Heranziehen anderer Schöpfungen desselben Künstlers auf eine Stufe mit dem Zurateziehen kunstgeschichtlicher, biographischer und ähnlicher Hilfsbücher gestellt würde. Unstreitig freilich sind im Verhältnis zu dem der jeweiligen Betrachtung vorliegenden Kunstwerk die übrigen Kunstwerke desselben Meisters ein Draußenbefindliches, das für die Betrachtung jenes Kunstwerks prinzipiell nicht in Frage kommt. Jedes Kunstwerk soll eben doch rein durch sich selbst sprechen, rein aus sich selbst wirken. Aber anderseits ist zu bedenken, daß der Betrachter, indem er andere Schöpfungen desselben Künstlers heranzieht, doch auf dem gleichen künstlerischen Boden bleibt. Sämtliche Schöpfungen desselben Künstlers werden von innen her durch die Einheit der schaffenden Individualität zusammengehalten. Die Schöpfungen desselben Künstlers können geradezu als sein Gesamtkunstwerk angesehen werden. Der Künstler steht zu dem Publikum so, daß er sich ihm durch die Reihenfolge seiner Werke immer vollkommener offenbaren will. Der Künstler rechnet mehr oder weniger damit, daß das Publikum seinen Schöpfungen folge und eben damit seine künstlerische Entwicklung vor Augen bekomme. Daher wäre es ungerecht, wenn man das Berücksichtigen anderer Werke desselben Künstlers als schlechtweg außerästhetischen Nebenweg verwerfen wollte. Vielmehr ist folgende Beurteilung dieses in dem Betrachten eines Kunstwerkes Mitwirksamseins anderer Werke desselben Künstlers die einzig sachgemäße.

Dem einzelnen Kunstwerk gegenüber besteht keine ästhetische Notwendigkeit, zum Zweck des ästhetischen Betrachtens und Genießens den Gefühlseindruck, den andere Werke desselben Künstlers in dem Betrachter hinterlassen haben, miteinfließen zu lassen. Wohl aber darf man sagen: je mehr ein Betrachter auf künstlerische Bildung Anspruch erhebt, um so mehr wird er den Drang in sich fühlen, vor allem die großen Künstler aus ihrem künstlerischen Gesamtlebenswerke oder doch aus dessen wichtigstem Teil kennen und würdigen zu lernen. Es ist dies für den künstlerisch Gebildeten eine ästhetische Notwendigkeit nicht im Hin-

blick auf das einzelne Kunstwerk, wohl aber im Hinblick auf den großen Künstler. Wenn daher der künstlerisch Gebildete die einem einzelnen Kunstwerk zugewandte Betrachtung durch seine von anderen Schöpfungen desselben Künstlers lebendig gebliebenen Gefühlseindrücke wirksam mitbeeinflußt werden läßt, so erfüllt er damit eine zwar nicht durch das einzelne Kunstwerk, wohl aber durch den Anspruch des Künstlers auf volle Würdigung geforderte Bedingung. Der Betrachter bleibt sonach auf durchaus künstlerischem Boden.

Das Erfüllen dieser Bedingung erweist sich nun keineswegs in allen Fällen als gleich notwendig. Einmal ist klar, daß dort, wo es sich um wahrhaft große und abgeschlossen vor uns liegende Meister handelt, sich dem künstlerisch Gebildeten das Bedürfnis, das einzelne Kunstwerk von dem lebendigen Hintergrund des Gesamtlebenswerkes aus zu genießen, besonders stark aufdrängen wird. Ferner leuchtet ein, daß, wenn der Künstler mehrere Kunstwerke deutlich als zusammengehörig dem Publikum darbietet, er einen besonders starken Anspruch darauf hat, daß diese Kunstwerke auch von ihrer Einheit aus gewürdigt werden. Wenn also ein Lyriker einen Band Gedichte veröffentlicht, so ist schon durch das Zusammenfassen in einem Bande gesagt, daß beim Genießen des einen oder anderen Gedichtes nicht völlig von den übrigen Gedichten abgesehen werden solle. Wenn der Lyriker nun außerdem noch gewisse Gedichte unter besonderen bedeutsamen Überschriften zusammenfaßt, so ist damit jenem Anspruch in noch verstärktem Maße Ausdruck verliehen. In noch stärkerem Maße macht sich dieser Gesichtspunkt gegenüber so eng zusammengehörigen Dramenfolgen geltend, wie es etwa die Hebbelsche oder die Wagnersche Nibelungentragödie sind. Denkt man dagegen an Zolas zwanzigbändige Romanreihe oder an Freytags Ahnen, so sind dies Fälle, wo der Anspruch des Dichters auf Gesamtbetrachtung als nur in geringem Grade geltend zugegeben werden kann.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß mit dem Heranziehen anderer Kunstwerke nicht ein Vergleichen oder gar ein Erwägen und Folgern auf Grund des Vergleichens gemeint ist. Sobald sich an das ästhetische Betrachten solche Akte knüpfen, hat die ästhetische Haltung ihr Ende erreicht. Sie kann erst dann wieder anheben, wenn das Vergleichen, Erwägen, Folgern aufgehört hat. Dann mag auch der Ertrag dieser Akte in das ästhetische Verhalten befruchtend eingehen.

Die über das Heranziehen anderer Kunstwerke entwickelten Gesichtspunkte gelten für alles ästhetische Betrachten. In besonderem Grade aber gelten sie für seine obere Stufe: für das „gebildete" künstlerische Betrachten. Wenn ich im Betrachten eines Kunstwerkes zugleich der eigentümlichen Künstlerindividualität innewerden will, so habe ich ganz besonderen Grund, meine aus der Betrachtung anderer Werke desselben Künstlers erworbenen Gefühlseindrücke für jenes Verhalten fruchtbar werden zu lassen.

8. Eine abweichende Stellung zu der behandelten Frage nimmt Theodor Lipps ein. Er will von dem künstlerischen Betrachten das Richten der Aufmerksamkeit nicht nur auf die Eigentümlichkeit des jeweiligen Künstlers, sondern auch auf den Künstler überhaupt gänzlich fernhalten. Er vertritt einen schroffen Purismus der Gegenständlichkeit. So einig ich mich mit Lipps in dem Bestreben fühle, das eigentümlich Ästhetische frei von allen Verunreinigungen durch außerästhetische Zumischungen zu halten, und so sehr ich im allgemeinen die Strenge begrüße, mit der er diese Reinhaltung durchführt, so scheint er mir doch in einigen Punkten hierin zu weit zu gehen. Besonders gilt dies von seiner unbedingt ablehnenden Haltung gegenüber der Hereinziehung des Künstlers. Die Tätigkeit des Künstlers soll aus der Betrachtung gänzlich fernbleiben; nur von den Gestalten im Kunstwerk dürfe für den Betrachter die Rede sein. Lipps erklärt: wenn man sage, daß man sich an der Gestaltungskraft, dem Phantasiereichtum, der Individualität des Künstlers freue, so sei dies nur ein anderer Ausdruck dafür, daß man sich an dem Inhalt des Kunstwerkes freue. Er erkennt also eine Abstufung innerhalb des Inhaltes eines Kunstwerkes nicht an. „Der Künstler" darf nicht zu dem Bewußtseinsinhalt des Betrachters gehören; sondern es ist nur eine sprachliche Wendung, wenn der Betrachter vom Künstler statt vom Kunstwerk redet. Wie schroff dies Lipps meint, geht besonders daraus hervor, daß nach seiner Überzeugung an unserer ästhetischen Stellung zu einem Kunstwerk schlechtweg nichts geändert würde, wenn das Kunstwerk durch einen unbegreiflichen Zufall entstanden oder fertig vom Himmel gefallen wäre.[1] Das heißt doch: der Künstlerursprung soll für den Betrachter des Kunstwerks überhaupt nicht vorhanden sein. Damit aber würde das Kunstwerk als Kunstwerk, in seinem Gegensatze zum

[1] THEODOR LIPPS, Ästhetik, Bd. 2, S. 40, 99 ff.

Naturästhetischen, für den Betrachter einfach nicht existieren. Auch die Lehre Lippsens von der Ort- und Zeitlosigkeit der Welt des Kunstwerks hängt hiermit zusammen. Das im Kunstwerk Dargestellte sei losgelöst von dem Jetzt und Hier, von dem Dort und Damals, es gehöre nur der Gegenwart an, die immer und überall ist oder sein kann.[1] Hiermit sind nicht nur alle Fäden zwischen der Kunstwelt und der Wirklichkeit (dies geht uns hier nichts an), sondern auch zwischen der Kunstwelt und dem Künstler zerschnitten. Wie sollte es ein künstlerisches Betrachten etwa der Fresken Giottos geben können, ohne daß in dem Bewußtsein des Betrachters die Vorstellung vorhanden wäre, daß diese Kunstwelt einem italienischen Meister des ausgehenden Mittelalters angehört? Überhaupt möchte ich wissen, wie der künstlerisch Gebildete es anfangen sollte, dem Ideal, das Lipps von dem ästhetischen Betrachten hinstellt, auch nur nahe zu kommen. Es ist psychologisch rein unmöglich, daß ihm beim Betrachten der Ägineten nicht die griechische Antike, angesichts der Sixtinischen Madonna nicht die italienische Renaissance, angesichts Watteauscher Bilder nicht die Zeit des Rokoko zu Bewußtsein käme. Was Lipps „ästhetische Objektivität" nennt, ist eine Abstraktion, die, je künstlerisch gebildeter der Betrachter ist, desto weniger verwirklicht werden kann.

Soviel darf man Lipps zugeben, daß der künstlerisch gebildete Betrachter nicht gerade immer die individuelle Eigentümlichkeit des Künstlers *deutlich* mitgenießen muß. Er kann sich vorübergehend dem Standpunkt des gewöhnlichen Betrachters, der vorhin charakterisierten unteren Stufe, annähern. Er kann bei Betrachtung von Rembrandts Anatomie derart in das dargestellte Was versunken sein, daß ihm das Wie zeitweilig aus dem Gesichtskreis entschwindet. In solchen Augenblicken aber ist er doch nicht auf der vollen Höhe des gebildet künstlerischen Betrachtens. Sobald dies der Fall ist, wird er in Rembrandts Anatomie zugleich die Meisterschaft des Künstlers mitgenießen. Als gänzlich unmöglich aber bei einem künstlerisch Gebildeten erscheint es mir, daß er selbst bei äußerstem Gefesseltsein durch das Was der Darstellung je vergessen könnte, daß er diesen bestimmten Künstler vor sich habe. Wenn dem von Lipps aufgestellten Ideal Genüge geschehen sollte, so dürfte dem Betrachter, wenn er Rembrandt vor sich hat, dies, daß er ein Rembrandt-

[1] Theodor Lipps, ebenda, S. 83 f., 92.

sches Bild betrachtet, nicht im Bewußtsein gegenwärtig sein. Ich weiß nicht, wie der künstlerisch Gebildete es anstellen sollte, beim Betrachten von Rembrandt, Rubens, Ostade von der Gewißheit, Rembrandt oder Rubens oder Ostade vor sich zu haben, loszukommen. Das zeit-, ort- und künstlerlose reine Was der Darstellung ist ein nicht nur ästhetisch nicht gefordertes, sondern auch psychologisch unmögliches Ideal.[1]

IV

AUSSERÄSTHETISCHE VERHALTUNGSWEISEN

9. Es ist unerläßlich, hier im Zusammenhange auf diejenigen außerästhetischen Verhaltungsweisen einzugehen, durch die das Betrachten von Kunstwerken in besonderem Grade gefährdet zu werden pflegt. Hierdurch wird das Betrachten von Kunstwerken in seinem eigentümlich ästhetischen Charakter noch schärfer hervortreten. Einiges von dem, was hierhergehört, ist schon an früheren Stellen erörtert worden. Auf diese Erörterungen wird hier Bezug zu nehmen sein.

Vor allem gehört hierher das Lesen von kunst-, literatur- und musikgeschichtlichen, von kritischen und ästhetischen Büchern und Aufsätzen, von Briefen und Tagebüchern der Künstler, von Erläuterungen in Katalogen und Unterschriften, aber ebenso das Sicherinnern an die auf solchen Wegen gewonnenen Kenntnisse und das gedankenmäßige Verarbeiten dieser Kenntnisse. Alle derartigen Geistesbetätigungen sind hinsichtlich der ästhetischen Betrachtung von Kunstwerken ein Außerästhetisches. Wenn sie sich mit dem Betrachten von Kunstwerken verbinden, so bedeutet dies eine Einschränkung, Unterbrechung, Verunreinigung seines ästhetischen Charakters. Indessen ist mit dieser allgemeinsten Feststellung, so wichtig sie ist, doch noch wenig getan. Es gilt eine Anzahl von Unterschieden und Verwickelungen zu klären, die sich an diese außerästhetischen Betätigungen knüpfen. Erst durch diese Klärung erhält jener allgemeine Satz eine bestimmte und fruchtbare Bedeutung.

Niemand wird bezweifeln, daß die genannten Beschäftigungen an sich höchst förderlicher Art sind. Es entsteht durch sie diejenige Geistesver-

[1] Nach der entgegengesetzten Richtung zu weit geht Heinrich Wirtz in der Abhandlung „Die Aktivität im ästhetischen Verhalten" (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8, S. 403 ff.). Er rechnet zum ästhetischen Verhalten auch das Nacherleben solcher Regungen des Künstlers, die dieser wohl während des Schaffens in sich erlebte, aber nicht in das Kunstwerk hineingestaltet hat.

fassung, die man kunstgeschichtliche und kritisch-ästhetische Bildung zu nennen pflegt. Wer im Besitze einer solchen Bildung ist, kann das Betrachten von Kunstwerken nicht anders ausüben als so, daß diese seine Bildung darein einfließt. Das heißt: die Dispositionen, die den dauernden Besitz dieser Bildung darstellen, sind mitwirksam beim Zustandekommen des in die gegebenen Gestalten einzufühlenden Gehaltes. Auf diesem Wege werden die kunstgeschichtlichen und ähnlichen Studien für das Betrachten von Kunstwerken zu einem durchaus innerhalb des Ästhetischen bleibenden Bestandteil. Von einer Unterbrechung, Ablenkung, Verunreinigung des künstlerischen Betrachtens ist hier keine Rede. Das künstlerische Betrachten bleibt ununterbrochen von dem Kunstwerk gesättigt. Zu dem dispositionellen Bestande des künstlerisch betrachtenden Subjekts, der je nach Anlaß und Bedarf mit den gegebenen Gestalten verschmilzt, gehören hier eben auch solche Inhalte, die aus dem Lesen kunstgeschichtlicher Bücher und dergleichen herstammen.

Wo dagegen das kunstgeschichtliche und ähnliche Wissen in Form von Vorstellungen und Vorstellungsreihen, in Form wissenden oder nach Wissen suchenden Verhaltens in das ästhetische Betrachten eintritt, dort liegt eine Störung seines ästhetischen Charakters vor. Doch ist hierbei auf wichtige Unterschiede zu achten.

Zuerst ist an jene Kunstgebiete zu erinnern, die ich schon im ersten Bande (S. 398 ff.) als Kunstzweige mit Vorstellungsüberschuß bezeichnet und charakterisiert habe. Durch die Natur gewisser Künste ist die ästhetische Mißlichkeit gegeben, daß sie beim Betrachter auf Vorstellungen rechnen, die doch künstlerisch nicht gestaltet werden können. Vor allem gehören die bildenden Künste insoweit hierher, als sie geschichtliche, mythologische, religiöse Stoffe darstellen. Sodann fällt, wie im ersten Bande ausgeführt ist, die Bildnismalerei in gewisser Hinsicht unter diesen Gesichtspunkt; ebenso die Programm-Musik. Hier überall liegt in dem Gehalt, den die Kunstwerke gestalten, ein ungestaltbarer Vorstellungsüberschuß vor. Raffael z. B. will im Opfer von Lystra darstellen, wie das Volk den Paulus, der einen Lahmen geheilt hat, als einen heidnischen Gott zu verehren gesonnen ist und ihm einen Stier zu opfern im Begriffe steht. Das Bild zeichnet sich durch erstaunliche Deutlichkeit aus; dennoch war es völlig unmöglich, beispielsweise in die Gestalt des Paulus dies hineinzuarbeiten, daß er dieser individuell-bestimmte, wunder-

tuende, heidenbekehrende, epistelschreibende Apostel ist, und daß er soeben einen Lahmen geheilt hat. Und ebenso unmöglich war es, in die Personen aus dem Volke die frevlerische Absicht hineinzugestalten, Paulus als einen heidnischen Gott zu feiern. Diese Vorstellungen sollen vom Betrachter in die Gestalten eingefühlt werden, und doch sind sie nicht in die Anschaulichkeit eingegangen. In allen diesen Kunstzweigen liegt demnach die Sache so, daß ihr Bestehen ein für allemal an das Hinnehmen dieser ästhetischen Schranke geknüpft ist. Und es ist nicht schwer, sich diese Schranke gefallen zu lassen; denn die Stoffe der Geschichtsmalerei und der verwandten Zweige geben zur Herausgestaltung bedeutsamer ästhetischer Werte Veranlassung, die sonst verloren gehen würden. Jene ästhetische Schranke fällt im Vergleich mit diesen ästhetischen Werten leicht in die Wagschale.[1]

In unserem Zusammenhange nun interessiert uns vor allem die dem ästhetischen Betrachter durch diese Kunstzweige zugemutete Haltung. Zweifellos wird der Betrachter durch die Darbietungen dieser Kunstzweige auf außerästhetische Wege verwiesen. Es wird ihm zugemutet, im Kataloge, in Kunstgeschichten, in der Bibel nachzulesen oder geschichts- oder bibelkundige Leute zu fragen. Zum Wesen dieser Kunstwerke gehört es, daß sie dem Betrachter die Vermengung des ästhetischen Verhaltens mit außerästhetischen Vorstellungsreihen auferlegen. Demnach kann kein Tadel gegen den Betrachter erhoben werden, wenn er, um diese Kunstwerke zu genießen, außerästhetische Umwege wählt.

Natürlich kann je nach Lage des Falles die hierdurch verursachte Störung des ästhetischen Betrachtens von sehr verschiedener Schwere sein. Je langwieriger und mühsamer das Nachlesen, Nachschlagen, Nachfragen ist, um so schwerer wiegt die Störung. Hat man einen Katalog mit guter Erläuterung in der Hand, so ist die Störung geringer, als wenn man erst zu Hause nachschlagen muß. Selbstverständlich kommt es auch auf die Nähe oder Ferne an, in der sich der Stoff zu dem als Regel anzunehmenden Bildungskreis der Betrachter befindet. In Vorfälle aus dem Leben Jesu findet sich der Betrachter im Durchschnitt leichter hinein als in Ereignisse aus dem Leben des heiligen Franz oder des heiligen Jakobus. Am günstigsten liegt die Sache (wie schon der erste

[1] Ich kann mir daher die harten, schlechtweg verurteilenden Sätze nicht aneignen, die Theodor Lipps über die geschichtliche, mythologische, religiöse Malerei ausspricht (Ästhetik, Bd. 2, S. 91 f.).

Band auseinandergesetzt hat) dort, wo der Stoff volkstümlicher Art ist oder der Durchschnittsbildung angehört. In solchem Falle geschieht es leicht, daß kein Nachlesen, auch nicht einmal ein Hinblicken auf die Unterschrift von Nöten ist: rein durch anschauende Vertiefung tut sich dem Betrachter die Bedeutung auf. Hier wird demnach der außerästhetische Umweg, zu dem an sich das Kunstwerk auffordert, dennoch nicht eingeschlagen. Die entsprechenden Dispositionen des Bildungsvorrats fließen hier ohne weiteres in die Wahrnehmungsbilder ein. Man hat also diese Fälle, genau gesprochen, so zu beurteilen: das Kunstwerk (etwa ein bekannter Vorfall aus dem Leben Jesu oder Luthers) verweist zwar von sich aus den Betrachter auf einen außerästhetischen Weg; indessen die Gunst der Umstände macht das Einschlagen dieses Weges überflüssig; der Betrachter gleicht die dem Kunstwerk anhaftende ästhetische Schranke gleichsam aus eigenen Mitteln aus.[1]

10. Bis jetzt handelte es sich um einen Vorstellungsüberschuß, der infolge der Wesensbeschaffenheit gewisser Kunstzweige ungestaltbar ist. Hieran reihen sich solche Fälle, in denen zwar die Natur des Kunstzweiges dem anschaulichen Ausgestalten der Vorstellungen kein Hindernis entgegenstellt, wohl aber die individuelle Natur des vorliegenden Stoffes ein vollkommenes Überführen der Vorstellungen in Anschauung nahezu unmöglich macht oder doch in hohem Grade erschwert. Der Vorstellungsüberschuß wird hier durch die Natur des individuellen Falles, nicht des Kunstzweiges bestimmt. Auch hiervon war schon im ersten Bande die Rede (S. 409 f.). Namentlich die Dichtkunst kommt hierbei in Frage. Die Dichtkunst ist grundsätzlich imstande, alle Vorstellungen, soweit sie überhaupt für künstlerische Behandlung brauchbar sind, zu verkörpern. Doch aber kann es Fälle geben, wo die anschauliche Gestaltung gewisser Vorstellungen mit so bedeutenden künstlerischen Mißlichkeiten anderer Art verknüpft wäre, daß der Dichter lieber gewisse Vorstellungsreste in unverkörperter Weise, also als bloße nackte Vorstellungen, seiner Dichtung einverleibt, als daß er jene anderen künstlerischen Mißlichkeiten auf sich nähme. So ist beispielsweise Goe-

[1] Wenn es im ersten Bande (S. 403) heißt: „dieses Hinzuassoziiertwerden aus dem Bildungsvorrat des Betrachters ist hier der außerästhetische Weg", so ist dies gemäß der oben gegebenen Darlegung nicht ganz genau gesagt. In unserem Falle nämlich ist das Kunstwerk zwar auf den außerästhetischen Weg angelegt; allein die Geisteslage des Betrachters macht das Einschlagen dieses Weges überflüssig.

thes Gedicht „Deutscher Parnaß“ nicht zu verstehen ohne die Kenntnis der damaligen deutschen literarischen Verhältnisse: vor allem des Gegensatzes der anakreontischen Dichter und des neuen kühnen Dichtergeschlechts. Allein dieser geschichtliche Gegensatz als solcher ist nicht zur Darstellung gebracht. Goethe hätte Umständlichkeiten, Weitläufigkeiten, Durchbrechungen des ganzen Tones, also auch Uneinheitlichkeiten auf sich nehmen müssen, wenn er diese geschichtlichen Verhältnisse als solche mit hätte darstellen wollen. So wählte er denn lieber den Weg, die Vorstellungen von den literarischen Verhältnissen als unverkörperten Vorstellungsüberschuß gleichsam mitlaufen zu lassen und dem Leser die Aufgabe aufzubürden, sich hiervon auf außerästhetischem Wege Kenntnis zu verschaffen. Ähnlich ist über die Gedichte „Ilmenau“, „Groß ist die Diana der Epheser“ und manche andere Gedichte Goethes zu urteilen. Man denke besonders auch an seine gereimten Sprüche. Viele unter ihnen können kaum anders als mit Hilfe von Erläuterungen verstanden werden. Wenn Goethe die so unverkörpert mitgeführten Vorstellungen sämtlich hätte verkörpern wollen, so hätte er in vielen Fällen den Charakter der Knappheit und Kernigkeit, der den ästhetischen Wert der Sprüche bildet, geradezu preisgeben müssen.

Das künstlerische Betrachten ist in diesen Fällen genau ebenso wie in den vorigen zu beurteilen. Das Einschlagen außerästhetischer Wege ist hier von dem Kunstwerk selbst gefordert; es darf also dem Betrachter nicht als widerästhetisch angerechnet werden. Will der Betrachter das Gedicht „Ilmenau“ in seinem künstlerischen Wert genießen, so muß er außerästhetische Erkundigungen einziehen oder eingezogen haben. Natürlich kann auch hier der Fall eintreten, daß der Betrachter zu den Wissenden gehört, in deren Bildungsschatz die zum Verstehen des jeweiligen Gedichtes erforderlichen Kenntnisse bereits eingegangen sind. Hier ist der Betrachter in der günstigen Lage, einen außerästhetischen Weg nicht erst einschlagen zu müssen.

Was aber die Beurteilung des Dichters in diesen Fällen anlangt, so hängt diese von der Beantwortung der Frage ab, ob der Dichter mit seinem Abwägen der künstlerischen Mißlichkeiten und Vorteile im Rechte ist. Wenn in der Tat die künstlerischen Mißlichkeiten, die durch die volle Verkörperung auch des unverkörpert gebliebenen Vorstellungsüberschusses entstehen würden, so groß wären, daß sie die künstlerische

Unvollkommenheit überträfen, die in dem ungestalteten Vorstellungsüberschuß liegt, so wird man zu urteilen haben: der Dichter war berechtigt, in seine Dichtung einen unverkörperten Vorstellungsüberschuß aufzunehmen. War der Dichter mit jenem Abwägen im Unrecht, dann wird die künstlerische Schranke der Dichtung im Sinne eines Tadels geltend zu machen sein.

Wiederum anders liegt die Sache bei solchen Kunstleistungen, an denen der mitgeführte ungestaltete Vorstellungsüberschuß aus einer Schranke des künstlerischen Könnens oder aus der Wahl eines künstlerisch ungestaltbaren Stoffes oder aus grundsätzlich irriger Beurteilung der Aufgabe künstlerischen Gestaltens oder aus Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit des Künstlers, kurz aus einem entschiedenen künstlerischen Mangel entspringt. Auch hier wird der Betrachter ohne seine Schuld auf einen außerästhetischen Weg geleitet: will er überhaupt die Leistung des Künstlers verstehen und genießen, so muß er sich auf außerästhetische Weise in den Besitz der geforderten Kenntnisse setzen. Hier kann man an zahlreiche Stellen in dem zweiten Teil von Goethes Faust denken. Teils handelt es sich um dichterisch ungestaltbaren Stoff (wie es etwa der Streit zwischen neptunistischer und vulkanistischer Theorie ist). Teils ist bei dem alten Goethe doch auch die Gestaltungskraft zurückgegangen; der jüngere Goethe hätte beispielsweise bei der Gestaltung des Motivs der „Mütter" dem Kombinieren auf Grund von Gelehrsamkeit nicht gar so viel überlassen. Teils auch hatte der alte Goethe, in irriger Beurteilung der Aufgabe des Dichters, eine heimliche Freude daran, dem Leser schwierige Rätsel aufzugeben. Bei der Schöpfung des Homunculus ist so etwas sicherlich im Spiel. Hierher gehören auch die häufigen Fälle, wo es den Verfassern geschichtlicher Dramen nicht gelingt, die geschichtlichen Voraussetzungen in ihrer verwickelten Gestalt dem Leser anschaulich-deutlich werden zu lassen.

11. Im Gegensatze zu allem bisher Behandelten stehen die Fälle, wo es Schuld des ästhetischen Betrachters ist, daß er außerästhetische Vorstellungsreihen heranzieht und sie für das Betrachten von Kunstwerken verwertet. Hier wird angenommen, daß eine Dichtung vollkommen aus sich selbst künstlerisch verstanden und genossen werden kann. Trotzdem glaubt der Leser, er könne nur durch Zuhilfenahme gelehrten Wissens die Dichtung künstlerisch aufnehmen. Ein Leser etwa könnte

glauben, daß er, um von Heines Buch der Lieder einen vollen künstlerischen Eindruck zu empfangen, zuvor wissen müsse, wie es mit der Scharfrichterstochter, mit Amalia und Therese Heine und den anderen hereinspielenden Liebesverhältnissen des Dichters stehe; oder daß er erst, wenn er aus Briefen und Tagebüchern das Entstehen der Dramen Hebbels verfolgt habe, in der Lage sein werde, sie künstlerisch auf sich wirken zu lassen. Solche Leser machen sich eines groben Mißverstehens schuldig; sie verwechseln das literaturgeschichtliche Interesse mit dem ästhetischen. Literaturgeschichtliches Interesse zu hegen und zu pflegen, ist durchaus berechtigt. Dieses Interesse zu befriedigen, macht viel Freude und kann in hohem Grade innerlich fördern. Da geschieht es nun leicht, daß auch dann, wenn die Dichtung aus sich selbst verstanden werden kann (und dies ist doch der regelmäßige Fall), dennoch der Leser meint, er müsse, um die Dichtung vollkommen ästhetisch zu genießen, zuvor sich literaturgeschichtlich über sie unterrichtet haben. Das künstlerische Verstehen und Genießen ist bei solchen Lesern abgeschwächt, oft geradezu verkümmert. Das Interesse an literaturgeschichtlichem Wissen hat sich an seine Stelle gesetzt.

Weit schlimmer ist es, wenn dem Leser von fachkundiger Seite geradezu gesagt wird: er müsse sich erst bestimmte gelehrte Kenntnisse erwerben, bevor er Dichtungen, die sich in Wahrheit aus sich selbst verstehen lassen, künstlerisch zu würdigen und zu genießen imstande sei. Besonders in Büchern, die sich mit der Erläuterung von Dichtungen beschäftigen, stößt man häufig auf derartige schulmeisterliche Verwechselungen. Ebenso kommen in Untersuchungen, die der Entstehung von Dichtungen gewidmet sind, die Verfasser nicht selten zu einer solchen Überschätzung ihrer entwicklungsgeschichtlichen Ausgrabungen, daß sie in den törichten Glauben verfallen: erst jetzt, nachdem man wisse, auf welches Ereignis im Leben des Dichters etwa sich diese oder jene Stelle des Gedichtes beziehe, sei ein künstlerisches Verstehen, Genießen und Werten des Gedichtes möglich. Je öfter mir, besonders in Erläuterungsschriften, solche auf künstlerischer Unbildung beruhende Überschätzungen literaturgeschichtlicher Gelehrsamkeit vorgekommen sind, um so mehr liegt mir daran, auf die Grobheit der hier vorliegenden Verwechselung hinzuweisen. Denn in der Tat wird mit solchem Ansinnen an die Leser gegen die Elemente künstlerischen Betrachtens und Genießens ge-

sündigt. Das ABC der Ästhetik ist den gelehrten Kommentatoren oft eine gänzlich fremde Welt. Auch wer von Friederike, Lili, Frau von Stein nichts weiß, kann doch die Gedichte „Wie herrlich leuchtet mir die Natur", „Herz, mein Herz, was soll das geben", „Füllest wieder Busch und Tal" ebenso intim-künstlerisch genießen wie der Literaturforscher. Der Literaturkundige wird zwar beim Lesen dieser Gedichte mehr Vorstellungen und bestimmtere Vorstellungen mit den Worten verschmelzen, aber damit ist nicht im entferntesten gesagt, daß erst so der künstlerische Wert dieser Gedichte erschöpfend gewürdigt werden könne.

12. Eine andere Art außerästhetischer Zumischung zum Betrachten von Kunstwerken findet sich besonders häufig gerade bei Künstlern und Kunstkundigen. Man macht sich Gedanken über die Technik eines Meisters, gibt sich Rechenschaft über sie, beurteilt sie nach verschiedenen Gesichtspunkten, besonders nach Schwierigkeit und Neuheit und meint, sich damit ästhetisch zum Kunstwerk verhalten zu haben. Ja man setzt vielleicht in derartige der Technik geltende Vorstellungen, Überlegungen und Beurteilungen den Kern alles ästhetischen Verhaltens und Genießens. Nicht selten blicken Künstler und Kunstkenner auf Alle, die dem Gedanken über das Technische nicht die führende Rolle im künstlerischen Betrachten einräumen, wie auf Laien herab.

Dem gegenüber ist daran festzuhalten, daß das Technische nur insoweit zum Kunstgenusse gehört, als es als fertiges Ergebnis in der Form des Kunstwerkes enthalten ist. Dies braucht in Anbetracht der ganzen Grundlegung dieser Ästhetik und im Hinblick auf die Ausführungen dieses Kapitels nicht erst bewiesen zu werden. Wer sich beispielsweise bei einer Radierung das Warme und Weiche der Töne oder das geistreich Charakterisierende der scheinbar zerfahrenen Striche oder aber die gründliche, solide Durcharbeitung unmittelbar im Schauen selbst zu Bewußtsein bringt, bleibt durchaus auf ästhetischem Boden. Das Gleiche gilt, wenn etwa jemand beim Anhören eines vorgetragenen Gedichtes das Melodische der Stimmgebung, die Deutlichkeit der Aussprache, die Durchführung des Rhythmischen mitgenießt. Wenn sich jemand dagegen über das Verfahren eines Radierers Rechenschaft gibt, sich seine Arbeitsweise, seine Schulung, seine Kunstgriffe vor das Bewußtsein stellt, so ist dies ein gänzliches Heraustreten aus dem Rahmen des künstlerischen Genießens.

Die gekennzeichnete Überschätzung der Technik hat allerdings einen ge-

wissen Wahrheitshintergrund. Das Hereinziehen der Technik in das künstlerische Betrachten ist das Kennzeichen eines feineren, gebildeteren Kunstverstehens. Der Kunstverständige genießt in dem Werke eines Malers zugleich die Art der Farbenbehandlung, etwa in vielen Bildern von Franz Hals das augenblicksmäßige, kecke Hinsetzen der Farben oder in anderen Bildern von ihm die liebevoll sorgfältige Art der Ausführung; ihm kommt, indem er sich schauend in gewisse Bilder von Hals vertieft, darin unwillkürlich zugleich der helle graue Gesamtton und das Zurücktreten der Lokalfarben zum Bewußtsein, während ihm andere Bilder dieses Meisters durch ihren schwärzlichen Gesamtton auffallen. Der Laie sieht über dies alles hinweg; er hat nur Augen für das, was die Gestalten ausdrücken, was sie uns sagen wollen. Es hängt diese Schranke mit der vorhin (S. 356 ff.) behandelten Eigenart des gewöhnlichen Betrachtens zusammen, die wir als Fernbleiben alles Hereinziehens der künstlerischen Individualität kennen lernten. Das Nichteingehen auf die technische Seite des Kunstwerks ist nur eine besondere Art, wie sich das Beschränktbleiben auf das Nur-Gegenständliche am Kunstwerk äußert.

Aus dieser richtigen Wertung des Heranziehens der technischen Seite wird aber sofort Überschätzung, sobald dieses Heranziehen so verstanden wird, daß darin allein die eigentlich künstlerische Betrachtungsweise liege, und daß dieses Heranziehen in der Form von gesonderten Vorstellungsreihen, von Gedanken und Zurechtlegungen geschehen solle.

13. Noch auf einen außer- und widerästhetischen Abweg beim Betrachten von Kunstwerken ist hinzuweisen. Es ist ein Abweg, der sich bei dem gewöhnlichen Publikum überaus häufig findet.

Zweifellos gehören zum Betrachten von Kunstwerken auch Vorgänge des Wiedererkennens. Besonders soweit das Kunstwerk Dinge darstellt, hat das künstlerische Genießen überall zur Voraussetzung, daß diejenigen seelischen Vorgänge sich abspielen, in denen das Erkennen der dargestellten Dinge besteht. Der Betrachter etwa einer Landschaft von Ruysdael muß die gemalten Dinge als Windmühle, Fluß, Segelschiff, Schloß, Bäume, Wolken erkennen. Und wer ein Gedicht liest, dem muß jedes Wort darin bekannt sein. Jedes Wort muß auf ihn mit Bekanntheitseindruck wirken. Die Psychologie des Wiedererkennens bleibe hier ganz beiseite. Worauf es hier allein ankommt, ist die Hervorhebung der Tatsache, daß in den dinglichen Künsten das Erkennen der dargestellten

Gegenstände und ihrer sprachlichen Zeichen die durchgängige Voraussetzung des künstlerischen Betrachtens bildet. Die undinglichen Künste lasse ich beiseite, da sich der außerästhetische Abweg, um dessen willen die Vorgänge des Wiedererkennens hier herangezogen werden, auf ihrem Gebiete nicht findet.

Bei mangelhafter künstlerischer Bildung nun geschieht es unter gewissen Umständen leicht, daß der Vorgang des Wiedererkennens nicht, wie es sein sollte, in das ästhetische Betrachten eingeschmolzen, sondern unter Nichtbeachtung der wesentlichen Seiten des künstlerischen Verhaltens als Kern und Mittelpunkt dieses Verhaltens angesehen wird. Bald wird dabei mehr die Tätigkeit des Wiedererkennens und die Lust an dieser Tätigkeit herangezogen. Bald ist es mehr die gefühlsmäßige Seite am Wiedererkennen, worein das Wesentliche des künstlerischen Betrachtens gesetzt wird. Moritz Geiger spricht von einem „warmen Strahl der Vertrautheit", der von dem Bilde ausgeht, und er sieht das Außerästhetische eben in dem Genießen dieses „Ausstrahlens".[1]

Ich fasse zunächst das gattungsmäßige Wiedererkennen der dargestellten Dinge ins Auge. In diesem Fall spricht man gewöhnlich von einem Erkennen schlechtweg der Dinge.

Besonders wenn es Schwierigkeiten bietet, den Gegenstand der Darstellung zu erkennen, was ja bei Gemälden, Radierungen, Holzschnitten nicht selten vorkommt, tritt jene Verwechselung leicht ein. Dem künstlerisch ungeschulten Betrachter können dann leicht seine Vorstellungsbemühungen, die den Zweck haben, darüber ins klare zu kommen, was eigentlich der Künstler dargestellt hat, als eine wesentliche Seite des ästhetischen Betrachtens selber oder gar als die Hauptsache daran gelten. Dieser Glaube wird besonders durch die nicht unerhebliche Lust unterstützt, die unzweifelhaft mit dem Gelingen des Bemühens, herauszubringen, was der Künstler denn eigentlich zur Darstellung gebracht hat, ver-

[1] MORITZ GEIGER findet den eigentümlichen Genuß, der sich beim Auftauchen eines bekannten Bildes einstellt, nur in dem warmen Ausstrahlen, das von dem Bilde ausgeht und in mich hineingeht. Man dürfe in diesem Falle nicht vom Genuß am Wiedererkennen sprechen (Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses; Halle 1913; S. 87 f.). Ich beziehe den außerästhetischen Faktor, um den es sich hier handelt, auf den Gesamtvorgang des Wiedererkennens, und ich rechne auch den Vertrautheitseindruck zu diesem Gesamtvorgang. Es erscheint mir als unangemessen, die Lust am Wiedererkennen als solchem auszuschließen. Denn überaus häufig geschieht es, daß jemand einem Bilde gegenüber an der gelingenden Tätigkeit des Wiedererkennens Lust empfindet und damit dem Bild als Kunstwerk gerecht geworden zu sein glaubt.

bunden ist. Das eine Mal ist es nicht ganz einfach, ein Bild nach den räumlichen Verhältnissen der dargestellten Dinge zu deuten; ein anderes Mal macht es Schwierigkeiten, die dingliche Bedeutung dieser oder jener farbiger Stellen eines Gemäldes oder des schwarzen Gestrichels an dieser oder jener Stelle einer Radierung zu erkennen; oder es kann Mühe kosten, die inhaltlichen Beziehungen zu verstehen, in denen die dargestellten Menschen und Dinge sich befinden. Besonders gegenüber den futuristischen Verstümmelungen und Zerstückelungen der Dinge sieht mancher törichte Betrachter schon in dem ihm einigermaßen gelingenden Erkennen der Dinge eine glänzende Rechtfertigung des Bildes. — Prinzipiell verhält es sich in dieser Frage folgendermaßen.

Die dem Erkennen der dargestellten Dinge gewidmeten Vorstellungen (samt den damit verbundenen Vertrautheitsgefühlen) bilden, sofern sie ungetrennt von der anschauenden Hingabe an das Kunstwerk verlaufen, eine unselbständige Seite an dem ästhetischen Betrachten neben vielen anderen. Es muß unter anderem auch diese psychologische Leistung vollzogen werden, wenn das ästhetische Betrachten zustande kommen soll. Lösen sich dagegen jene dem Erkennen der dargestellten Dinge sich widmenden Vorstellungen und Bekanntheitsgefühle von dem Anschauen ab, verselbständigen sie sich zu gesonderten Vorstellungsvorgängen, so werden sie damit zu einem außerästhetischen Verhalten. Doch kann natürlich dieses außerästhetische Verhalten in seinem Ergebnisse für das ästhetische Betrachten verwertet werden. Das heißt: der Vorstellungsinhalt, der sich dem Betrachter auf Grund seiner Überlegungen als Bedeutung des Dargestellten ergeben hat, kann nun von ihm (und dies gehört zum ästhetischen Verhalten) in die angeschaute Form eingefühlt werden. Und was die Lust am gattungsmäßigen Erkennen der dargestellten Dinge betrifft, so handelt es sich dabei hier überall nur um die Lust an der Erfüllung einer Voraussetzung für das ästhetische Betrachten, nicht aber um die ästhetische Lust selbst. Wenn sich die Lust an dem Erkennen der dargestellten Gegenstände mit dem ästhetischen Genuß vermischt, so ist dies solange eine harmlose Zugabe, als sie nicht mit dem Anspruch auftritt, eine wesentliche Seite oder gar die Hauptsache an dem ästhetischen Genuß zu bilden. Sobald dies geschieht, setzt sich ein Außerästhetisches an die Stelle des Ästhetischen.

Erheblich anders müssen die Fälle beurteilt werden, wo der Künstler

individuell-bestimmte Dinge wiedergeben will: auf dem Gebiet also der wiedergebenden Kunst (S. 133 f.). So oft Lenbach Bismarck malte, stellte er sich die künstlerische Aufgabe, diesen einmaligen, so und nicht anders aussehenden Kopf auf die Leinwand zu bringen. Der Zweck, in dem Betrachter das Wiedererkennen dieser individuell-bestimmten Formen und Züge entstehen zu lassen, gehört hier also wesentlich zur künstlerischen Aufgabe. Malt der Künstler eine Baumgruppe, so ist die individuelle Ausgestaltung der Bäume — dieser Kern des künstlerischen Tuns — nicht an individuelles Vorbild gebunden. Wenn dagegen Lenbach Bismarck malt, so hat er sein künstlerisches Können wesentlich auch darauf zu richten, daß die gemalte Gestalt von jedermann als Bismarck erkannt werde. Das Wiedererkennen des bestimmten Individuums gehört demnach hier wesentlich zum künstlerischen Betrachten, ist also nicht, wie vorhin, nur eine unter vielen psychologischen Voraussetzungen des künstlerischen Betrachtens, sondern fällt in das von Seite des Betrachters künstlerisch zu Leistende hinein. So ist denn auch die Lust am Wiedererkennen beim Bildnis eine wesentliche Seite des künstlerischen Genusses. Widerästhetisch wäre es nur, wenn die Lust am Wiedererkennen von den anderen Seiten des künstlerischen Genießens abgelöst und vielleicht gar unter Vernachlässigung dieser anderen Seiten als Hauptsache angesehen würde, wie dies freilich beim gewöhnlichen Publikum überaus häufig der Fall ist.[1] Ich kann daher Lipps nicht zustimmen, wenn er das Interesse am Wiedererkennen ohne weiteres als „außerästhetisches Pietätsinteresse" bezeichnet.[2] Es scheint mir, daß Lipps, was das Bildnis betrifft, zweierlei nicht auseinanderhält: den außerästhetischen Vorstellungsüberschuß und den Anspruch auf Wiedererkennen. Daß diese Gestalt den Namen Bismarck trägt, und daß der Träger dieses Namens diese bestimmten geschichtlichen Taten vollführt hat, kann der Maler mit den Mitteln seiner Kunst nicht anschaulich machen. Hierin besteht der außerästhetische Vorstellungsüberschuß, auf den der Maler Bismarcks mehr oder weniger rechnet. Etwas ganz anderes ist der Anspruch, daß diese Gestalt als Bismarck erkannt werde. Dieser Anspruch hat mit dem Namen und dem Wissen von den ge-

[1] Ich gestehe, daß mich erst erneutes Durchdenken dieser Frage zu dieser verhältnismäßig günstigeren Wertung des Wiedererkennens der individuellen Gestalt geführt hat. Im ersten Bande (S. 341 f.) habe ich mich zu dem Wiedererkennen hinsichtlich seines ästhetischen Wertes ablehnender verhalten. [2] Theodor Lipps, Ästhetik, Bd. 2, S. 93.

schichtlichen Taten Bismarcks nichts zu schaffen; er bedeutet nur, daß die Züge dieser gemalten Gestalt als Wiedergabe der Züge dieser bestimmten wirklichen Gestalt erkannt werden. Es würde genügen, auf diese wirkliche Gestalt mit dem Finger zu zeigen, ohne ihren Namen auszusprechen.

Durch eine gewisse in der Natur der Sache liegende Folgeerscheinung freilich wird die ästhetische Bedeutung des Anspruchs des Künstlers auf Wiedererkennen und der Freude des Betrachters am Wiedererkennen stark herabgedrückt. Soll beim Betrachter Wiedererkennen möglich sein, so muß ihm das Urbild bekannt sein; er muß die urbildliche Gestalt wirklich gesehen haben oder doch Nachbildungen dieser Gestalt, die als richtig anerkannt sind, kennen. Für alle solche Betrachter, die das Urbild weder in seiner wirklichen Gestalt noch in zuverlässigen Nachbildungen kennen, fällt das Wiedererkennen weg. Nun muß man bedenken, daß bei den allermeisten Bildnissen nur ein sehr kleiner Kreis von Menschen sich im Besitze der Kenntnis des Urbildes befindet, und daß nach wenig Jahrzehnten gewöhnlich überhaupt kaum noch jemand da ist, der das Urbild gesehen hat. Nur die Bildnisse großer geschichtlicher Persönlichkeiten der letzten Jahrhunderte, mit deren Aussehen das Publikum durch zahlreiche, vielleicht unzählige Wiedergaben bekannt ist, machen eine Ausnahme. So kommt also für fast alle Bildnisse aus vergangener Zeit und für die meisten Bildnisse aus der jeweiligen Gegenwart der auf Wiedergabe des Urbildes beruhende künstlerische Wert des Bildnisses und die auf Wiedererkennen beruhende Seite des künstlerischen Betrachtens in Wegfall. Holbeins Bildnisse wirken lediglich als individuelle Gestalten überhaupt; die Frage des „Getroffenseins“ kommt gar nicht auf; wir wissen zwar: dies ist Bonifacius Amerbach, dies der Falkner Robert Chesemann; allein dieses Wissen verhilft uns nicht im mindesten zum Wiedererkennen. Für uns bleiben diese Bildnisse Kunstwerke, die rein für sich wirken, ohne auf ein gekanntes Urbild bezogen zu werden. Und bedenkt man weiter, daß sich der Wegfall der Lust am Wiedererkennen für das künstlerische Betrachten der Bildnisse Holbeins nicht im mindesten als Mangel fühlbar macht, vielmehr seine Bildnisse trotz des Wegfalls der Frage nach dem „Getroffensein“ in vollem Sinne als Kunstwerke wirken, so kommt man doch schließlich zu dem Ergebnis, daß der Anteil, den das „Treffen“ an dem künstlerischen

Wert eines Bildnisses hat, gering ist im Vergleich zu dem ihm abgesehen davon zukommenden künstlerischen Werte, und ebenso daß der Anteil, den die Lust des Wiedererkennens am künstlerischen Genusse eines Bildnisses hat, sehr stark zurücksteht vor den übrigen Seiten des künstlerischen Genusses. Es liegt also dort, wo dem „Treffen“ und Wiedererkennen jeglicher ästhetische Wert abgesprochen wird, eine viel geringere Abweichung vom Richtigen vor als dort, wo die Kunst des Treffens und der Genuß des Wiedererkennens in den Vordergrund gerückt werden.

Zwölftes Kapitel

GLIEDERUNG DER KUENSTE

I

DIE GESICHTSPUNKTE FÜR DIE GLIEDERUNG DER KÜNSTE

1. Die Einteilung der Künste ist nicht etwa eine müßige Schulfrage.[1] Wenn die Ästhetiker seit alter Zeit dieser Aufgabe viel Fleiß und Scharfsinn gewidmet haben, so stammt dies aus der richtigen Einsicht, daß das künstlerische Schaffen einerseits einen einheitlichen Typus darstellt und sonach die Kunst einheitlichen Ursprunges ist, und daß es anderseits eine Mehrheit von augenfällig geschiedenen Künsten gibt. Es entspringt daher für den Ästhetiker die wesentliche Aufgabe, in dem Gefüge des künstlerischen Schaffens die Punkte aufzuweisen, die mit Notwendigkeit zu einer Spaltung des künstlerischen Schaffens hintreiben und so eine Mehrheit von Künsten hervorgehen lassen. Und diese Aufgabe drängt sich um so stärker auf, als die Künste derart grundverschieden sind und derart eigenartige Wege einschlagen, daß die Einheit der Kunst in Frage gestellt scheinen kann.

Hiernach handelt es sich um eine Aufgabe, die sich aufs engste an die Psychologie des künstlerischen Schaffens anschließt. Das Ineinandergreifen der seelischen Funktionen im künstlerischen Schaffen liegt voll-

[1] Am verwerfendsten stellt sich zu dieser Aufgabe BENEDETTO CROCE (Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks; übersetzt von FEDERN [Leipzig 1905], S. 35 ff., 109 ff.). In gröbster Weise reißt er anschauliche und begriffliche Erkenntnis auseinander. Die Kunst setzt er der anschaulichen Erkenntnis geradezu gleich. Mit diesem — gelinde gesagt — unbesonnenen Dualismus ist ihm nun ohne weiteres dies gegeben, daß es absurd sei, nach künstlerischen Gattungen zu fragen und nach Gesetzen für die verschiedenen Kunstarten zu forschen. Wenn man von Dichtung, Drama, Roman usw. spricht, so seien dies bloße Worte und Phrasen, die lediglich einen praktischen Zweck haben. Nach den Gesetzen des Dramas oder der Komödie zu fragen, habe nicht mehr Sinn, als wenn man die literarischen Gesetze des Faszikels A oder des Faszikels B in einer Bücherei aufsuchen wollte. Alle Klassifikationen und Systeme der Künste könne man ohne Schaden dem Feuer übergeben. Es gibt in Croces Buch kaum eine Seite, die nicht Unüberlegtheiten enthielte. Er arbeitet durchweg mit ungefähren, vieldeutigen, unanalysierten Begriffen. Der psychologische Boden, auf dem er sich bewegt, ist von einer Ungeklärtheit, wie man sie nur selten antreffen dürfte. Allen feineren Problemen gegenüber zeigt er eine auffallende Blindheit. Wenn Croce Recht hätte, so würden die ästhetischen Fragen erstaunlich leicht und einfach zu lösen sein. Dabei herrscht in der Aufeinanderfolge der behandelten Fragen eine Sorglosigkeit, die zum Gegenteil von aller Ordnung und allem Zusammenhang führt.

entwickelt vor uns. Nun wird zu zeigen sein, an welchen Stellen in diesem Gewebe sich eine Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten für seine Verwirklichung derart eröffnet, daß die daraus entstehenden verschiedenen Verwirklichungsrichtungen verschiedene Künste bedeuten. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß eine solche Mannigfaltigkeit von Verwirklichungsmöglichkeiten sich an mehreren Stellen des künstlerischen Schaffens ergibt, und daß daher das „System der Künste" durch ein Zusammenwirken mehrerer Einteilungsgründe entsteht.

Selbstverständlich werden innerhalb der Psychologie des künstlerischen Schaffens für unseren Zweck, für die Gliederung der Kunst, nur solche Möglichkeiten der Besonderung brauchbar sein, die in den fertigen Erzeugnissen, in den Kunstwerken selbst, wesentliche Unterschiede begründen und somit die Eigentümlichkeit des Eindrucks, den die Kunstwerke auf den Betrachter machen, entscheidend bestimmen. Solche Unterschiede im künstlerischen Schaffen, die sich nicht in den Kunstwerken zu durchgreifender Vergegenständlichung bringen, sondern mehr nur der subjektiven Schaffenswerkstatt des Künstlers angehören, ohne für den Eindruck des Kunstwerks charakteristisch zu werden, kommen für die Einteilung der Künste nicht in Betracht. Doch darf hieraus nicht gefolgert werden, daß sich die Einteilung der Künste nur an die gegenständlichen Merkmale der Kunstwerke zu halten brauche, ohne die Psychologie des künstlerischen Schaffens heranzuziehen. Sieht man von der Zeugung des Kunstwerks, von den schaffenden Kräften, von dem geistigen Boden ab, so gerät man in die Gefahr, der Einteilung der Künste äußerliche, oberflächliche Gesichtspunkte zugrunde zu legen. Das Kunstwerk ist ja nur letztes Ergebnis geistiger Akte, langwieriger Entwicklungen unter Beteiligung aller wichtigen Seiten des Bewußtseins. Daher wird eine auf den Grund gehende Gliederung der Kunst die schöpferischen Akte heranzuziehen haben, aus denen die Kunstwerke entspringen. Aus dieser lebendigen, zeugenden Tiefe her sind die Einteilungsgründe zu holen.[1]

[1] Hiermit ist das von Hugo Dinger eingeschlagene Verfahren (Dramaturgie als Wissenschaft, 2. Bd., Leipzig 1905, S. 223 ff.) abgelehnt. Nach Dingers Ansicht hat sich die Einteilung ausschließlich nach den „objektiven Erscheinungen" der Künste zu richten. Nur fügt er das Zugeständnis hinzu; „es wäre der Gedanke immerhin möglich", auch „in gewissen Bedingungen des produzierenden Schaffens" Anhaltspunkte zur Gliederung der Künste zu finden. Und er stellt nebenher eine in einem Unterschiede des künstlerischen Schaffens begründete Einteilungs-„Hypothese" auf. Diese psychologische Einteilung gründet sich nun freilich auf

2. Es wird gut sein, wenn ich die Aufgabe, die ich mir hiermit gestellt habe, auch nach der negativen Seite hin möglichst scharf bezeichne. Erstlich ist hervorzuheben, daß die hier ins Auge gefaßte Aufgabe mit der entwicklungsgeschichtlichen Frage, ob und wie die Künste sich aus einer Keimkunst oder mehreren Keimkünsten in der Urgeschichte der Menschheit entwickelt haben mögen, nichts zu tun hat. Manche erblicken im Tanze oder in der Mimik eine solche Keimkunst;[1] andere meinen, daß die Hauptkünste einen getrennten Anfang genommen haben.[2] Diese entwicklungsgeschichtliche Frage lasse ich hier gänzlich beiseite; wie ja überhaupt die hier dargebotene Ästhetik ihre mit voller Absicht gesetzte Schranke darin hat, daß sie sich aller entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen enthält. Mir erscheint die Frage nach dem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein einer Urkunst oder vielleicht mehrerer Urkünste und nach der Art, wie sich die übrigen Künste hieraus in der Vorzeit entwickelt haben mögen, als reizvoll und wichtig. Nur geht sie eben nach einer völlig anderen Richtung als das Interesse, das uns in unserem Zusammenhang erfüllt. Dieses Interesse ist auf das aus der Psychologie des vollentwickelten künstlerischen Schaffens hervorgehende System der

eine allzu einfache Psychologie: ohne auch nur einen Versuch zu Abgrenzung und Zergliederung zu machen, stellt Dinger eine „mehr kontemplativ-objektive" und eine „mehr subjektiv-aktive", „emotionale" Art künstlerischen Verhaltens auf (S. 225 ff.). So entsteht die Zweiteilung der Künste in Künste der Kontemplation und solche der Emotion (S. 232 ff.). Da nun aber diese Zweiteilung dem Verfasser — und zwar wiederum auf Grund äußerlicher Erwägungen, die ohne jede Beweiskraft sind — nicht recht mit der Natur verschiedener Künste zu stimmen scheint, so gibt er die Psychologie des künstlerischen Schaffens überhaupt als Grundlage für die Einteilung der Künste auf. Dabei läßt er sich besonders auch durch die seltsame Überzeugung bestimmen, daß jeder Versuch, die Künste gemäß den verschiedenen Möglichkeiten künstlerischen Schaffens zu gliedern, eine Sünde gegen die Einheit des Seelenlebens, eine „fundamentale Spaltung des künstlerischen Produzierens" bedeute. Es müßte dann, so meint er, soviel „Sorten" Genies geben, als man Künste annimmt (S. 248 ff.). Der Verfasser scheint die unbegründete Vorstellung zu haben, daß die Anknüpfung der Künste-Einteilung an die Psychologie des künstlerischen Schaffens notwendig die Annahme in sich schließe, daß es mehrere grundverschiedene und infolge ihrer Verschiedenheit die Einheitlichkeit des Seelenlebens aufhebende künstlerische Anlagen gebe, und daß für die Einteilung der Künste diese verschiedenen künstlerischen Anlagen zugrunde zu legen seien. Die folgenden Erörterungen werden zeigen, daß die Anknüpfung der Künste-Einteilung an die Psychologie des künstlerischen Schaffens etwas weit Feineres und Verwickelteres bedeutet. Die Einteilung aber, zu welcher der Verfasser auf Grund der „objektiven Erscheinungen der Künste" kommt, wird in späteren Anmerkungen beleuchtet werden. [1] So entsteht nach Wilhelm Scherer die Poesie aus Springen und Jubeln (Poetik, 1888, S. 78 ff.). In tiefdurchdachter Darlegung läßt Schmarsow aus der Mimik als der ursprünglichsten künstlerischen Betätigung die bildenden Künste hervorgehen (Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, Leipzig 1903, S. 23 ff.). [2] So urteilt unter anderen P. J. Möbius (Über Kunst und Künstler, Leipzig 1901, S. 49).

Künste gerichtet. Zuweilen behandeln die hierin entwicklungsgeschichtlich vorgehenden Ästhetiker alle Versuche systematischer Einteilung der Künste verächtlich und umgekehrt. Dies ist kurzsichtig und engherzig gedacht. Es handelt sich dabei vielmehr um zwei grundverschiedene Probleme, von denen ein jedes durchaus berechtigt ist. Das entwicklungsgeschichtliche Problem hat seinen besonderen Reiz darin, daß hier die Absicht besteht, den in die Anfänge menschheitlicher Entwicklung führenden Ursprung der Kunst aufzuhellen, die elementarsten künstlerischen Regungen der werdenden Menschheit ihres geheimnisvollen Dunkels zu entkleiden. Der Name Wilhelm Wundt allein genügt schon, um zu zeigen, welche Schätze von Erkenntnis sich bei voller Beherrschung des Stoffes auf diesem Gebiet erarbeiten lassen. Völlig freilich wird sich selbst bei größter Vorsicht nicht vermeiden lassen, daß sich die Untersuchung vielfach mit dunklen Vermutungen begnügen muß. Das psychologisch-systematische Problem sieht von solchem interessanten nachtastenden Aufspüren der ersten Anfänge des künstlerischen Gestaltens gänzlich ab und faßt allein das entwickelte künstlerische Schaffen, wie es die Kultur der Gegenwart aufweist, ins Auge. Damit ist der Vorteil gegeben, daß sich dieses Problem sozusagen durchaus im Lichte des Bewußtseins behandeln läßt. Die psychologisch-systematische Gliederung der Künste beruht nicht auf Vermutungen und Hypothesen; hier ist Alles klar. unzweideutig und schlechtweg einleuchtend. Sollten manche Ergebnisse. zu denen man auf diesem Felde gelangt, unsicher und vieldeutig sein. so beruht dies auf einem subjektiven Mangel des Ästhetikers.

Aber auch von einer anderen Art, eine Einteilung der Künste herbeizuführen, ist unsere Aufgabe, fürs erste wenigstens, zu scheiden. Die Einteilung der Künste kann nämlich auch unter dem Gesichtspunkt des Wertes erfolgen. Es steht dem einteilenden Ästhetiker ein höchstes Ziel der Kunst vor Augen, und die Künste werden nun je nach der Art und dem Grade, wie jede dieses Ziel erfüllt oder ihm nahekommt, geordnet. So ergibt sich eine teleologische Gliederung der Künste. Dieses Ziel könnte etwa in der erschöpfenden Darstellung des Menschlich-Bedeutungsvollen gesehen werden. Ein anderer Ästhetiker könnte vielleicht noch tiefer greifen wollen: dann könnte das Ziel der Kunst in die Offenbarung des Göttlichen, des Unendlichen gesetzt werden. In diesem Falle

wäre die teleologische Einteilung der Künste in eine metaphysische übergegangen. So ist es bei Solger, Hegel, Zeising und vielen Anderen.[1]

Ich halte die teleologische Einteilung der Künste für eine durchaus berechtigte Aufgabe. Streng genommen handelt es sich dabei um die Frage, in welchem Maße die ästhetischen Normen von den einzelnen Künsten erfüllt werden. Denn die vollkommene Erfüllung der ästhetischen Normen ist doch das letzte Ziel aller Kunst. Dabei würde es sich nun zeigen, daß vor allem die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen von den einzelnen Künsten in verschiedenem Maße erfüllt wird. So würde die teleologische Gliederung der Künste (wenn man von der Vertiefung ins Metaphysische absieht) darauf hinauslaufen, daß die einzelnen Künste an der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen als an einem Ideal gemessen werden.

Zweifellos kann die teleologische Einteilung der Künste für sich, ohne Rücksicht auf die psychologisch-systematische Gliederung, ausgeführt werden. Allein diese Einteilung würde dann einen wenig organischen Charakter tragen. Was eine jede Kunst in der Darstellung des Menschlich-Bedeutungsvollen zu leisten vermag, hängt von den psychologischen Bedingungen ab, unter denen eine jede Kunst steht, von dem psychologischen Boden, auf dem sich das Schaffen in einer jeden Kunst bewegt. Das Schaffen des Malers beispielsweise ist durch die psychologische Bedingung charakterisiert, daß er das Tiefensehen nur in der Weise eines Wahrnehmungsscheins hervorzubringen vermag. Dazu kommt, daß die Malerei mit besonderer Betonung für das Farbensehen schafft. Nach diesen beiden Bedingungen richtet sich die Leistungsfähigkeit der Malerei hinsichtlich der Darstellung des Menschlich-Bedeutungsvollen. Der Wert der Malerei also wächst aus dem heraus, was für das Schaffen des Malers

[1] Bei keinem Ästhetiker habe ich eine unter dem Einfluß des Tiefsinns der Metaphysik so fehlgreifende Einteilung der Künste gefunden wie bei Zeising (Ästhetische Forschungen, S. 477 ff.). Man muß staunen, wie ein solches Zerreißen des Zusammengehörigen und Zusammenkoppeln des Nichtzusammengehörenden dem Verfasser glaublich werden konnte. Baukunst, Instrumentalmusik, Tanzkunst sind makrokosmische, Skulptur, Gesang und Pantomimik mikrokosmische, Malerei, Dichtkunst, Schauspielkunst geschichtliche Künste. Auch die sinnreiche, dem Wesentlichen zugewandte Einteilung der Künste bei Schmarsow vollzieht sich in der Hauptsache von Wertgesichtspunkten aus (Zur Frage nach dem Malerischen, 1896; Plastik, Malerei und Reliefkunst, 1899; Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, 1903). Doch verbindet sich zugleich damit (namentlich in der zuletzt genannten Schrift) das Bestreben, die Künste aus einer Urform in halb psychologischer, halb begrifflicher Ableitung stufenweise auseinander hervorgehen zu lassen.

psychologisch-charakteristisch ist. Es ist sonach am angemessensten, wenn die Gliederung der Künste nach ihrem Wert an die psychologische Einteilung der Künste angeschlossen wird. So soll auch hier zuerst die psychologische Einteilung der Künste unternommen und dann daran die Frage geknüpft werden, ob und inwiefern sie sich zu einer teleologischen Einteilung vertiefen läßt. Von einer Hereinziehung des Metaphysischen sehe ich ab, da die Einmündung der Ästhetik in die Metaphysik erst im folgenden Abschnitt behandelt werden soll. Ob die dort zu gewinnenden metaphysischen Gesichtspunkte zu einer Vertiefung der hier gegebenen Einteilung zu führen geeignet sind, lasse ich dahingestellt.[1]

Wieder etwas anderes ist die abstrakt-logische Einteilung der Künste. Abstrakt-logisch nenne ich die Einteilung dann, wenn sie lediglich einer bequemen Übersicht über die Künste dient. Sei es daß die Absicht besteht, sei es daß es nur tatsächlich so geschieht: hier werden die einteilenden Merkmale lediglich so gewählt, daß durch sie weder die psychologischen Entstehungsbedingungen der vollentwickelten Künste, noch das primitive Entstehen der Künste in der Urzeit, noch auch die Werte und Ziele der Künste getroffen werden. Den einteilenden Merkmalen fehlt solcher bedeutsame sachliche Hintergrund. Nur der Zweck einer bequemen, fürs erste genügenden Übersicht kann für sie als rechtfertigend angesehen werden. Jede Einteilung, die sich ausschließlich an Merkmale hält, die sich an den Kunstwerken zeigen, also die Kunstwerke als fertige, reingegenständliche Gebilde ins Auge faßt, fällt unter die Rubrik des Abstrakt-Logischen. Dies ergibt sich aus dem S. 379 Gesagten. Auch die von Kant versuchte „Einteilung der schönen Künste" (auf Grund der Dreiteilung von „Wort, Gebärdung und Ton" oder — anders ausgedrückt — von „Gedanke, Anschauung und Empfindung") ist von solch abstrakt-logischer Art.

Hierher gehört unter anderem auch die so oft vorkommende Zweiteilung der Künste nach Raum- und Zeitanschauung. Selbst Dessoir legt seiner Einteilung den Gegensatz von Raum- und Zeitkünsten zugrunde. Zu jenen rechnet er Bildnerei, Malerei und Baukunst, zu diesen Dicht-,

[1] Trotz seiner metaphysischen Grundhaltung gibt Friedrich Vischer zunächst eine Einteilung der Künste auf psychologischer Grundlage (nach den verschiedenen Arten der Phantasie). Weiterhin sucht er dann (durch Heranziehung der Kategorien des Objektiven und Subjektiven) diese psychologische Gliederung ins Metaphysische zu vertiefen (Ästhetik § 534 ff.).

Schauspiel- und Tonkunst.[1] Genauer betrachtet, begegnet diese Einteilung den schwersten Bedenken. Wenn man nicht an der Außenseite haften bleibt, so muß man sich sagen: nicht die Wörter für sich, sondern die an die Wörter sich knüpfenden und mit ihnen verschmelzenden Innenvorgänge bilden den eigentlichen Gegenstand der Dichtkunst; zu diesen Innenvorgängen aber gehören vor allem auch die phantasieräumlich vorgestellten Wort- und Satzbedeutungen. Haftet man also nicht an der Oberfläche, so ist auch die Dichtkunst hinsichtlich einer unermeßlich großen Anzahl ihrer Inhalte eine Raumkunst. Und nun gar die Schauspielkunst! Hier ist es doch handgreiflich, daß sie beides zugleich ist: eine Kunst im Neben- und Nacheinander. Nennt man aber die Musik eine Zeitkunst, so ist dies wenigstens nicht in die Tiefe gedrungen. Die Musik ist Gehörskunst; sie schafft in Tonempfindungen; und nur dadurch, daß sie in Tonempfindungen schafft, tragen ihre Schöpfungen den Charakter des Nichträumlichen, des Nurzeitlichen. Anderseits hält auch die Kennzeichnung der bildenden Künste als Raumkünste einer eindringenderen Betrachtung nicht Stand. Das Kunstwerk besteht doch nicht in dem klotzig dastehenden geformten Marmorstück und in der träge an der Wand hängenden Leinwand, sondern es besteht als durch unsere Einfühlung beseelte Gestalt. Diese Beseelung bedeutet aber in vielen Fällen — nämlich überall dort, wo eine Gestalt als bewegt dargestellt wird — ein phantasiemäßiges Hinüberführen der tatsächlich unbewegten Gestalt in das Nacheinander räumlicher Bewegung. Aber auch dort, wo eine Gestalt in ihrer Ruhe dargestellt ist, werden die seelischen Zustände stets in der Form eines zeitlichen Verlaufes eingefühlt. Und auch an die stimmungssymbolische Einfühlung ist zu denken: die an sich ruhenden Linien scheinen zu steigen, zu sinken, zu stürzen, zu laufen, zu rinnen. Im Hinblick hierauf sind auch Baukunst und Kunstgewerbe nicht bloße Raum-, sondern auch Zeitkünste. Die Einteilung in Raum- und Zeitkünste läßt sich daher nur insofern rechtfertigen, als sie einer vorläufigen Orientierung zu dienen vermag.

[1] Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 310. Völlig unkritisch verfährt Hugo Dinger. Maßgebend für seine Einteilung ist der Satz: „An die räumliche Vorstellung ist alle konkrete, alle Objektsvorstellung gebunden, unräumlich kann allein die abstrakte, die rein subjektive Vorstellung sein" (Dramaturgie als Wissenschaft, Bd. 2, S. 148). Schon dieser eine Satz läßt tief blicken. Hiernach sind Skulptur und Malerei Künste der konkreten Objektsvorstellung, Musik und Dichtung Künste der abstrakten, rein subjektiven Vorstellung!

II

GLIEDERUNG DER KÜNSTE NACH DEN ARTEN DER SINNLICHKEIT

3. In den Einteilungen der Künste, die man bei Ästhetikern und Kunstschriftstellern findet, liegt einer der häufigsten und zugleich folgenschwersten Mängel darin, daß die einteilenden Gesichtspunkte durcheinandergewirrt werden. Ohne daß ein deutliches Bewußtsein von der Verschiedenartigkeit der Gesichtspunkte besteht, wird oft die Einteilung teils nach systematisch-psychologischen, teils nach entwicklungsgeschichtlichen, teils nach teleologischen, teils nach abstrakt-logischen Gesichtspunkten vorgenommen, wozu sich besonders gern auch metaphysische Einteilungsgründe gesellen.[1] Vor einem solchen unklaren Hin und Her sind wir durch die vorausgegangenen Unterscheidungen geschützt. Ich erstrebe eine psychologisch-systematische Gliederung, die dann teleologisch vertieft werden soll.

Die Notwendigkeit, in mehrere Grundrichtungen auseinanderzutreten, ergibt sich für das künstlerische Schaffen vor allem hinsichtlich der Sinnlichkeit, in die der Vorstellungs- und Gefühlsinhalt übergeführt werden soll. Nicht erst in den Ausführungsakten, sondern schon auf der Stufe der inneren Durchführung, ja selbst schon in der Konzeption ist die künstlerische Tätigkeit ein Hineinbilden ins Sinnliche oder — was gleichbedeutend ist — Anschauliche. Nun aber liegt die Sache so, daß es mehrere grundverschiedene Arten der Sinnlichkeit und demgemäß der sinnlichen Ausgestaltung gibt. Wird für die Ausgestaltung der Vorstellungs- und Gefühlsinhalte eine bestimmte Weise des Sinnlichen gewählt, so sind hiermit die anderen Arten ausgeschlossen. Es hat sich also das künstlerische Schaffen sogleich von vornherein zu entscheiden, in welcher Art von sinnlichem Dasein es dem Gehalt Form geben wolle. Das heißt: eine prinzipielle Spaltung der Künste bahnt sich von hier aus an.

Die verschiedenen Weisen der Sinnlichkeit sind zunächst durch die ver-

[1] Die Wahrnehmung von dieser Verschiedenartigkeit der einteilenden Gesichtspunkte brachte Lotze zu seiner skeptischen Haltung gegenüber allen Einteilungsversuchen an den Künsten. Statt zu fordern, daß jede Einteilung sich ihres Einteilungsgesichtspunktes und seiner relativen Geltung bewußt bleibe, daß der einteilende Ästhetiker reinlich verfahre und die Einteilung gemäß den Zielen, die er mit seiner Ästhetik verfolgt, gestalte, wird Lotze an dem ganzen Einteilungsgeschäft irre und spricht ihm im Grunde jeden Wert ab (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 458 f.). Hugo Dinger hat zu den skeptischen Einwänden Lotzes richtige Bemerkungen gemacht (Dramaturgie als Wissenschaft, Bd. 2, S. 1).

schiedenen Empfindungsklassen gegeben. Rein schematisch könnte man sagen: soviel prinzipiell verschiedene Empfindungsgruppen, soviel Gestaltungsmöglichkeiten für das künstlerische Schaffen; das heißt: soviel Künste. Es wäre hiernach also auch eine Gaumengeschmacks-, eine Geruchskunst und dergleichen anzunehmen. Doch haben wir uns hier an die Auseinandersetzungen des ersten Bandes über die ästhetische Leistungsfähigkeit der niedern Sinne zu erinnern (S. 92 ff.). Dort hatte sich ergeben, daß die — kurz gesagt — niederen Sinne von sich allein aus keinen ästhetischen Gegenstand herzustellen vermögen, daß nur die Gesichts- und Gehörsempfindungen das geeignete Material sind, aus dem sich ästhetische Gegenstände bilden, und daß die niederen Sinne nur nebensächliche Beiträge liefern, durch die den aus den Gesichts- und Gehörsempfindungen stammenden ästhetischen Gegenständen mehr Mannigfaltigkeit gegeben wird. So kommen also für die Spaltung des künstlerischen Schaffens nur die beiden Klassen der Gesichts- und Gehörsempfindungen oder, besser gesagt, der Gesichts- und Gehörswahrnehmungen in Betracht. Denn nur in ihrer vergegenständlichten, zu geordneten, abgegrenzten, beharrenden Gruppen entwickelten Form, das heißt als Wahrnehmungen, erhalten die Gesichts- und Gehörsempfindungen eine ästhetische Bedeutung. So entspringt demnach eine Kunstgattung, die in Gesichtswahrnehmungen schafft, und eine andere, die in Gehörswahrnehmungen ihre Gegenstände gestaltet. Kurz läßt sich also von einer optischen und akustischen Kunstgattung reden.

Manche Ästhetiker, wie neuerdings Schmarsow,[1] wollen auch der Tastempfindung eine zu einer besonderen Kunst — der Bildnerei — führende Bedeutung beimessen. Nach den soeben herangezogenen Erörterungen des ersten Bandes fehlen auch den Tastempfindungen diejenigen Eigenschaften, die ihnen die Fähigkeit zu ästhetischer Gegenständlichkeit geben könnten. Ich glaube, daß den Verteidigern des Tastsinnes vorzugsweise das phantasiemäßige, reproduzierte Tasten vorschwebt und sich ihnen nun die wirkliche Tastempfindung unterschiebt. Das ist eine besondere Frage für sich, ob und wie beim Betrachten von Werken der Bildnerei dem wirklichen Sehen phantasiemäßiges Tasten einschmilzt. Hier würde es sich also, falls diese Frage zu bejahen wäre (was ich hier unent-

[1] August Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen, Leipzig 1896, S. 32, 37. — Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Leipzig 1899, S. 46 ff. — Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, Leipzig 1903, S. 56, 88, 117.

schieden lasse), um Phantasievorstellungen, die den Gesichtswahrnehmungen eingeschmolzen sind, handeln. Eine solche etwaige Mitwirkung der Tastphantasie in der Bildnerei hat mit der aus den Klassen der Empfindungen hervorwachsenden Grundeinteilung der Künste nichts zu schaffen.

Es erscheint mir nicht überflüssig, hier hervorzuheben, daß wir durch diesen naturgemäßen Ausgang von den Klassen der Sinnesempfindungen auf eine Raumanschauungs- und eine Zeitanschauungskunst nicht geführt werden. Die Zeitanschauung bildet eine Seite an allen Sinnesempfindungen, an den Gesichtswahrnehmungen nicht weniger als an den Gehörswahrnehmungen. Die optischen Künste sind ebensosehr Zeitkünste wie die akustischen. Was aber die Raumanschauung angeht, so ist freilich die akustische Kunst keine Raumkunst; denn die Töne werden nicht selbst als räumlich empfunden. Dies berechtigt aber nicht, ihr die optischen Künste als Raumkünste gegenüberzustellen. Denn die Raumanschauung bildet nur eine Seite an den Gesichtswahrnehmungen. Die Gesichtswahrnehmung als Ganzes bildet die Grundlage für das der akustischen Kunst gegenüberstehende Kunstgebiet. Erst innerhalb des optischen Kunstgebietes könnte (was weiterhin erörtert werden muß) einerseits der Raumanschauungs- und anderseits der Farbenempfindungsfaktor zu einer weiter abwärtsführenden Einteilung hinleiten.

Schon hier kann die Möglichkeit in Aussicht genommen werden, daß das künstlerische Schaffen in einer sowohl optischen, als auch akustischen Sinnlichkeit arbeitet. Der Schauspieler beispielsweise gestaltet in sichtbarer Gebärde und zugleich in tönendem Worte. Hier liegt also, zunächst wenigstens, eine optisch-akustische Kunst vor. Durch den Umstand freilich, daß die tönenden Worte des Schauspielers vom Dichter geschaffen worden sind, wird die Sache verwickelter. Von dieser Verbindung der optisch-akustischen Kunst mit der Dichtkunst sehe ich hier noch ab; wie wir denn überhaupt noch nicht so weit sind, um bestimmte Einzelkünste sich herausgestalten zu sehen. Nur bis zu Kunstgattungen, bis zu Kunstypen gelangen wir zunächst. Und so gesellt sich denn zu dem optischen und dem akustischen ein optisch-akustischer Kunsttypus. Erst durch das Heranziehen anderer Einteilungsgesichtspunkte und ihre Verbindung mit dem Einteilungsprinzip der Sinnlichkeit wird es möglich sein, die Gliederung der Kunst bis zu den Spitzen der Einzelkünste herabzuführen.

4. Vor dem Heranziehen anderer Einteilungsgesichtspunkte indessen ist noch eine wichtige Ergänzung der auf den verschiedenen Arten der Sinnlichkeit beruhenden Einteilung vorzunehmen. Bisher wurde die Sinnlichkeit nur in Gestalt der Empfindungen berücksichtigt; es muß aber auch an die Phantasiesinnlichkeit gedacht werden. Es gibt auch ein Phantasiesehen, Phantasiehören, Phantasietasten. Und so ist es denn möglich, daß das künstlerische Schaffen den Vorstellungs- und Gefühlsgehalt nicht in die Sinnlichkeit des Empfindens, sondern lediglich in die Phantasiesinnlichkeit überführt.

Freilich begegnet das künstlerische Schaffen, wenn es bloßes Phantasieschaffen sein will, einer prinzipiellen Schwierigkeit. Wenn der Künstler seinen Vorstellungs- und Gefühlsgehalt nur in Phantasiesinnlichkeit formt, so sind seine „Kunstwerke" ausschließlich für ihn da. Eine Ablösung der Phantasiegebilde von dem Bewußtsein, das sie hervorbringt, gibt es nicht. Nun aber ist das künstlerische Schaffen zugleich Mitteilungsdrang. Davon war im vierten Kapitel die Rede (S. 90f.). Solche nur für den Hervorbringer vorhandene Phantasiegebilde sind daher nicht Kunstwerke im vollen Sinne des Wortes. Um dies zu werden, müssen sie in einen Zustand übergeführt werden, der es ermöglicht, daß sie auch für Andere vorhanden sind. Da nun niemand seine Phantasiegebilde aus seinem Bewußtsein herausnehmen und einem fremden Bewußtsein einpflanzen kann, und da ebensowenig der Eine in die Phantasie des Andern hineingucken kann, so ist eine Mitteilung der eigenen Phantasiegebilde an Andere nur durch die Vermittlung sinnlich wahrnehmbarer Zeichen möglich. Eine Kunst, die im Phantasiematerial ihre Gestalten schafft, ist sonach nur unter der Bedingung möglich, daß der die Phantasiegebilde Hervorbringende sie in möglichst eindeutiger Weise an sinnlich wahrnehmbare Zeichen heftet, derart daß jeder, der diese Zeichen auf sich wirken läßt, seinerseits die ihnen entsprechenden Phantasiegebilde eben damit zugleich hervorzubringen und so das vom Künstler erzeugte Phantasiekunstwerk in sich nachzuerzeugen vermag. Zu solchen Zeichen eignet sich aber allein die Sprache. Man hat sich also den Vorgang so vorzustellen: die Phantasiegebilde (samt den in ihnen eingeschmolzenen Vorstellungen und Gefühlen) verschmelzen mit den Wörtern: die Wörter werden von Anderen gehört oder gelesen, und so entstehen in dem Bewußtsein dieser Anderen mit dem Aufnehmen der

Wörter zugleich die vom Künstler ursprünglich erzeugten Phantasiegebilde (samt den entsprechenden Vorstellungen und Gefühlen). So kommt es hier also wesentlich darauf an, daß der Künstler solche Wörter wählt, die als eindeutige Träger der von ihm geschaffenen Phantasiegestalten dienen können. Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß die hiermit gekennzeichnete Phantasiekunst die Dichtkunst ist. So tritt also den optischen, den akustischen und den optisch-akustischen Künsten die Dichtkunst gegenüber als diejenige Kunst, die in Phantasiematerial gestaltet und die Phantasiegestalten mit akustischen (und stellvertretenderweise optischen) Zeichen verschmilzt.

Hiermit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß die Wörter nichts als bloße Zeichen für die Phantasiegebilde sind. Es ergibt sich vielmehr bei weiterer Erwägung, daß die Wörter, indem sie Phantasiezeichen sind, ebendamit zugleich für den gestaltenden Dichter ein Stoff für die Herausgestaltung eigentümlicher ästhetischer Werte werden. Das Wort hat seine eigentümliche Wortschönheit, Wortanmut, Worterhabenheit, Wortkomik. Man denke nur an Wortklang, Rhythmus, Reim. Allein so hoch man auch diese rein sprachlichen ästhetischen Werte einschätzen mag, so bleibt doch der Satz bestehen, daß die unmittelbare Verkörperung der Gefühle und Vorstellungen, die der Dichter gestalten will, nicht in dem Wortleib, sondern in den Phantasiegebilden besteht. Es wäre geradezu widersinnig, zu sagen, daß die von dem Dichter geschilderte Frühlingspracht ihre sinnliche Gestalt nicht in den durch die Sprache erweckten Phantasieanschauungen, sondern in den sprachlichen Gebilden als solchen habe. Das Klangbild „Sonne" steht zu der Bedeutungsvorstellung, die der Dichter erwecken will, nicht in dem Verhältnis einer Verleiblichung, sondern eines Zeichengebildes. Ihre Verleiblichung findet die von dem Dichter ins Auge gefaßte Bedeutungsvorstellung „Sonne" einzig in der Phantasieanschauung „Sonne". Allerdings verschmilzt das Klangbild „Sonne" aufs innigste mit der entsprechenden Bedeutungsvorstellung und Phantasieanschauung. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als ob das sprachliche Zeichen als solches geradezu die Verkörperung der entsprechenden Bedeutungsvorstellung wäre. Aber dieses Als-Ob hält vor der sachlichen Erwägung nicht stand. In Wahrheit liegt bloß allerengste Verschmelzung des Zeichens mit dem Bezeichneten vor. Wegen dieser engen Verschmelzung darf man die

sprachlichen Zeichen auch Träger der entsprechenden Phantasiegestalten nennen. Nimmermehr aber sind sie für den Dichter Verkörperungsmittel in dem Sinne, wie Gips und Marmor es für den Bildhauer, die Farbstoffe für den Maler sind.[1]

III

GLIEDERUNG DER KÜNSTE VOM GEHALT HER

5. Vor allem gilt es nun, in den Künsten der Empfindungssinnlichkeit eine weitergehende Gliederung eintreten zu lassen. Hierfür erweisen sich die Empfindungen und Sinneswahrnehmungen zunächst als nicht brauchbar; vielmehr muß von anderswo ein Einteilungsgrund geholt werden. Ein solcher drängt sich von einer völlig anderen Stelle des künstlerischen Schaffens her auf: nicht von der Sinnlichkeit aus, in die der Vorstellungs- und Gefühlsgehalt überzuführen ist, sondern von dem Vorstellungs- und Gefühlsgehalte selber aus. Es ist also jetzt der zu formende seelische Gehalt ins Auge zu fassen.

Zwei Möglichkeiten eröffnen sich hier: ein bedeutsamer Gehalt kann auf zweierlei Weise zustande kommen. In jedem Falle besteht er aus Vorstellungen und Gefühlen. Ein wesentlicher Unterschied aber tritt insofern ein, als die den Gehalt mitbildenden Vorstellungsinhalte entweder Bestimmt-Individuelles bezeichnen oder sich im Unbestimmten halten. Im ersten Fall werden durch die Vorstellungen Einzeldinge, Einzelmenschen, Einzelereignisse, Einzeltätigkeiten bezeichnet. Dieser Baum etwa in seinem Hier und Jetzt, in seiner individuellen Beschaffenheit ist Gegenstand des Vorstellens; oder dieser Jüngling in dieser bestimmten Lage, in diesem bestimmten Tun und Leiden. Die Bildnerei, Malerei, die Griffelkünste führen, wenn auch nicht ausschließlich, so doch bei weitem in der Hauptsache individuell-bestimmt Einzelnes in sinnliche Gestalt über. Der Einfachheit halber will ich alles individuell-bestimmt Einzelne als Ding bezeichnen; so daß also auch die Tiere und Menschen

[1] ZEISING gründet die Stellung, die er der Dichtkunst im System der Künste gibt, geradezu auf die den dargelegten Sachverhalt gänzlich verkennende Behauptung, daß für den Dichter die Sprache Darstellungsmittel, Versinnlichungsmittel in derselben Bedeutung sei wie Marmor und Farben für den Bildhauer und Maler (Ästhetische Forschungen, S. 470 f.). Es liegt bei Zeising dieser Anschauung eine gewisse mystische Auffassung von der Sprache zugrunde. Als Kuriosum führe ich den Einfall CROCES an, daß Philosophie der Sprache und Philosophie der Kunst ein und dasselbe seien und die Ästhetik mit allgemeiner Linguistik zusammenfalle (Ästhetik, S. 135).

unter die Dinge fallen und alle Vorgänge, Ereignisse, Tätigkeiten, Schicksale, die sich an den „Dingen" abwickeln, mit zu den „Dingen" gerechnet werden. Gibt man dem Worte „Ding" diese erweiterte Bedeutung, so darf man einfach sagen: in dem ersten Fall besteht der Gehalt aus dinglichen Vorstellungen. Es ist dabei stillschweigend mitverstanden, daß die dinglichen Vorstellungen in der genugsam an verschiedenen Stellen dargelegten innigen und überwiegenden Art mit entsprechenden Gefühlen verbunden sind. Malt Rembrandt die Saskia oder Ruysdael diese individuell-bestimmten Bäume, so sind dies nicht gefühlskahle, sondern mit Gefühlen verschmolzene und Gefühlen angeähnelte Vorstellungsinhalte.

Der zweite Fall dagegen kennzeichnet sich dadurch, daß der dargestellte Gehalt dinglicher Vorstellungen in dem bezeichneten weiten Sinne gänzlich entbehrt. Soweit er aus Vorstellungen besteht, sind dies Vorstellungen undinglicher Art. Das heißt: der Gehalt besteht hier aus individuell nicht-bezogenen Regungen, Stimmungen, Gefühlen, Affekten. Den Gehalt bilden die menschlichen Gemütserregungen überhaupt, in ihren ungegenständlichen Eigentümlichkeiten. Die Bezogenheit der Gefühle auf die Welt der Einzeldinge bleibt vollkommen im Unbestimmten. Damit ist nicht etwa gesagt, daß die Gefühlsregungen an sich selbst unindividuell, bloß gattungsmäßig sind. Die Gefühle als Gefühle können bis ins Intimste individualisiert sein. Die individuelle Unbestimmtheit gilt nur hinsichtlich der Vorstellungsinhalte, auf die sich die Gefühle beziehen, hinsichtlich der Gegenstände, denen sie sich widmen. Die ein Chopinsches Notturno ausfüllenden Gefühle lassen an allerfeinster Individualisierung nichts zu wünschen übrig; dagegen fehlt alle Bezogenheit auf bestimmte Menschen, Dinge, Vorfälle, Handlungen. Der erzählende Dichter schildert etwa die Sehnsucht des in seinem abgelegenen Gebirgsdorfe zurückgebliebenen achtzehnjährigen Mädchens nach seinem Schatze, der treulos in die Großstadt gezogen ist, um dort ein lockeres Leben zu führen. Der Maler stellt ein Mädchen von individuellem Aussehen in einem gleichfalls individuell gestalteten Zimmer am Fenster stehend und mit sehnsuchtsvoller Geberde ins Weite blickend dar. Der Tonschöpfer dagegen vermag die Sehnsucht, die er ausdrückt, weder von einer individuellen Person in bestimmter Lage ausgehen, noch sich auf eine individuelle Person in bestimmter Lage

erstrecken zu lassen. Mögen die in Tönen verkörperten Sehnsuchtsgefühle noch so fein gefärbt und schattiert sein, so bleiben sie doch in gegenständlicher Hinsicht durchaus unbestimmt.

Nach diesen beiden Möglichkeiten scheiden sich die Künste in zwei große Gruppen: in Künste, die nur undinglichen Gefühls- und Vorstellungsinhalt verkörpern (ich will sie die undinglichen Künste nennen), und in Künste, die dinglichen Vorstellungs- und Gefühlsinhalt darstellen (ich spreche in diesem Fall von dinglichen Künsten).[1] Die dinglichen Künste haben das Eigentümliche, daß sie immer zugleich auch undinglichen Stimmungsgehalt ausdrücken. Doch bildet der dingliche Gehalt stets die Hauptsache und den Mittelpunkt. Der Linienfluß als solcher, also abgesehen von seiner dinglichen Bedeutung, wirkt in jedem Werke der Bildnerei oder Malerei schon vermöge der in ihm sich stimmungssymbolisch ausdrückenden Regungen und Strebungen. Gewisse Linien etwa wirken lastend, andere frei aufwärts strebend. Dieselben Linien also haben sowohl dingliche Bedeutung als auch undinglichen Stimmungswert. Und so auch in der Dichtkunst: die Worte eines Gedichtes wirken nicht nur nach ihrer Bedeutung (das heißt: dinglich), sondern auch stimmungssymbolisch durch Wohlklang, Rhythmus und Reim. Die undinglichen Künste dagegen sind schlechtweg unvermögend, mit ihren eigenen Mitteln (das heißt: wenn sie sich nicht mit dinglichen Künsten verbünden, wie etwa die Musik im Gesang mit der Dichtkunst) dinglichen Gehalt darzustellen.

Zu den dinglichen Künsten gehören vor allem Bildnerei, Malerei, Griffelkünste, Dichtung, Schauspielkunst, zu den undinglichen Künsten Tonkunst, Tanzkunst, Baukunst, alle Zweige des Kunstgewerbes. Am reinsten und entwickeltsten stellt sich das Eigentümliche der undinglichen Künste in der Tonkunst dar.

6. So haben wir also zwei voneinander grundverschiedene Einteilungsgründe miteinander zu verbinden. Wollen wir durch die Einteilung der Künste den wesentlichen Eigentümlichkeiten der einzelnen Künste näher kommen, so gilt es, die beiden Gliederungen — die nach den Arten der Sinnlichkeit und die nach dem Gehalt — ineinander eingreifen, sich

[1] Schon im ersten Band (S. 117 f.) war ich genötigt, diesen Unterschied einzuführen, und dieser dritte Band gab mir im fünften Kapitel Veranlassung, auf diesen Unterschied wiederum einzugehen (S. 119 ff.). Hier aber ist erst der Ort für die prinzipielle Festlegung dieses Unterschiedes.

miteinander kreuzen zu lassen. Doch ist diese Kreuzung von der Art, daß sich manche von den Gliedern, die sich dabei ergeben, als innerlich unmöglich erweisen und daher in Wegfall kommen.[1]

Rein schematisch wäre also in den Künsten der Gesichtswahrnehmung, der Gehörswahrnehmung, den optisch-akustischen und endlich den Phantasiestücken der Reihe nach eine Zweiteilung in dingliche und undingliche Kunst herbeizuführen. Versucht man dies, so zeigt sich erstlich, daß das Gebiet der Gehörskunst nur als undingliche Kunst bestehen kann. Denn durch Töne als solche lassen sich keine Dinge, keine Ereignisse, keine Handlungen zur Darstellung bringen, sondern nur Bewegungen der Stimmungen, Gefühle, Affekte. Mit anderen Worten: die Kunst der Gehörswahrnehmungen ist nur als Tonkunst vorhanden.

Umgekehrt verhält es sich im Gebiete der Phantasiekunst: hier kann es zu keiner undinglichen Kunst kommen. Ein Spiel der Phantasie mit bloßen Tönen oder Farben, die nichts Dingliches bedeuteten, ergibt keine besondere Kunst. Das Prägen in Phantasiegebilden liefert nur dann eine Kunst, wenn Gestalten mit dinglicher Bedeutung, das heißt also: Phantasiemenschen, Phantasiepflanzen, Phantasieberge, Phantasievorfälle geprägt werden. Und dazu muß dann, wie schon S. 388 ausgeführt wurde, eine weitere Bedingung hinzutreten: die Phantasiemenschen usw. würden ja immerdar nur das Eigentum des jeweiligen Erzeugers bleiben und wären von jeglicher Mitteilbarkeit ausgeschlossen, wenn die Phantasiegebilde nicht an sinnlich-wahrnehmbare und daher mitteilbare Zeichen geknüpft würden. Als solche Zeichen bieten sich die Gebilde der Wortsprache dar. Diese werden zu Trägern der Phantasiegestalten. Mit den Wörtern sind Bedeutungsvorstellungen verschmolzen und diese Bedeutungsvorstellungen sind eben zu Phantasiegebilden entwickelt. So gibt es also eine Phantasiekunst nur als dingliche Kunst, und zwar ist dies nur unter der Bedingung möglich, daß die Phantasiegestalten als Bedeutungsvorstellungen mit den Gebilden der Wortsprache verschmolzen auftreten.

[1] Die Regelmäßigkeitssucht hat die Ästhetiker oft dazu geführt, zu glauben, daß jedem Felde, das sich durch die schematische Kreuzung zweier Einteilungsgründe ergibt, auch eine wirkliche Kunst entsprechen müsse. So stellt Zeising, da er zwei Einteilungsprinzipien hat, von denen ein jedes drei Glieder ergibt, von vornherein die Anzahl der Künste als notwendig neun betragend fest (Ästhetische Forschungen, S. 485). Es fällt ihm nicht ein, zu fragen, ob sich nicht die Verbindung zweier Glieder in dem einen oder anderen Falle vermöge der Natur der Sache als innerlich unmöglich erweise. So kommt er denn auf diesem Wege unter anderem dazu, Instrumentalmusik und Gesang als zwei getrennte Künste anzusehen, die sich ähnlich wie Architektur und Skulptur zueinander verhalten.

Sonach ergibt sich als einzig mögliche Kunst innerhalb des Phantasiekunstbereiches die Dichtkunst.

Ganz anders stellt sich die Sache, wenn wir das Gebiet der optischen Künste unter den zweiten Einteilungsgrund stellen. Hier ist sowohl der dingliche wie der undingliche Fall durchführbar. Die Formen und Farben können sowohl zur Darstellung von Dingen, Menschen, Ereignissen, Handlungen wie auch zum Ausdruck bloßer undinglicher Stimmungen, Gefühle und Affekte verwendet werden. Und zwar liegt die Sache hier so, daß wir durch die Kreuzung des ersten Einteilungsgrundes durch den zweiten noch nicht zu bestimmten Einzelkünsten gelangen. Das optische Kunstgebiet der dinglichen Art enthält — man braucht nur an Bildnerei, Malerei, Griffelkünste zu denken — mehrere Verwirklichungsmöglichkeiten in sich. Und ebenso stellt der optische Kunstbereich der undinglichen Art noch nicht entfernt eine bestimmte Einzelkunst dar; denn Baukunst, Kunstgewerbe, Tanzkunst fallen augenscheinlich sämtlich in diesen Bereich. Hier kommt es also darauf an, weitere Einteilungsprinzipien ausfindig zu machen, wodurch es allererst möglich werde, die wirklichen Einzelkünste optischer Gattung zu erreichen.

Was endlich das optisch-akustische Kunstgebiet betrifft, so fällt, wie im Typus der Phantasiekunst, das undingliche Glied weg. Es läßt sich der Fall nicht vorstellen, daß undingliche Formen und Farben uns tönend entgegentreten und dadurch eine eigentümliche Kunst begründen. Es kommt etwas Unsinniges heraus, wenn wir uns auszumalen versuchen, daß Gruppierungen von Formen und Farben, wie sie Baukunst und Kunsthandwerk bieten, zum Tönen gebracht würden. Man könnte indessen als Einwand solche Fälle geltend machen, wo eine Tänzerin oder ein Tänzer (und Tanz als solcher ist doch eine undingliche Kunst) interjektionsartige Laute — lalala, juchhe, hoioho und dergleichen — von sich gibt oder das Tanzen mit Kastagnettengeklapper oder Tamburinschlagen begleitet. Allein niemand wird in der Verknüpfung des Tanzes — nicht etwa mit Gesang (denn sinnvolle Worte fallen in den Bereich des Dinglichen), sondern mit sinnlosen Lauten und Kastagnettengeklapper eine besondere Kunst erblicken wollen. Hier liegt nur eine nebensächliche Übergangserscheinung vor; und zudem eine Übergangserscheinung, die strenggenommen als eine zusammengesetzte Kunst — als Verbindung von Tanz und Musik — aufzufassen ist.

IV

DIE GEFORMTHEIT UND DIE BEWEGUNG ALS EINTEILUNGSGRÜNDE

7. Für das optische Kunstgebiet erhalten wir einen wichtigen Einteilungsgrund, wenn wir auf den Grad der Geformtheit achten, die dem vom Künstler zu bearbeitenden Stoff an sich anhaftet. Hier sind zwei Fälle möglich: entweder zeigt der vom Künstler zu bearbeitende Stoff verhältnismäßige Ungeformtheit. Die Tätigkeit des Künstlers besteht dann darin, daß diese Ungeformtheit der von dem Künstler aufzuprägenden Form zu weichen hat. Gips, Holz, Steinblöcke, Silber, Seide, Garnfäden, Ölfarben, Leinwand, Kupferplatten und dergleichen sind verhältnismäßig ungeformte Stoffe. Der Künstler unterwirft sie seiner Prägung und läßt so eine Büste, einen geschnitzten Altar, eine Kirche, eine Silberschale, einen Teppich, einen Spitzenumhang, ein Ölgemälde, einen Kupferstich hervorgehen. Oder der vom Künstler zu formende Stoff hat selbst schon in sich vollendete Form, und die Arbeit des Künstlers läßt diese Form bestehen und nimmt ihrerseits mit dieser als Grundlage benützten, erhalten bleibenden Form nur gewisse Veränderungen vor. So benützt die Tanzkunst den lebenden menschlichen Körper, und zwar nicht etwa um ihm wie dem Marmor oder Holz beliebige Form zu geben; sondern der menschliche Leib wird in seiner Form unangetastet gelassen und an dieser Form nur eine Formung zweiter Ordnung vorgenommen. Unter den optischen Künsten gehören auch die Pantomime und die Kunst der lebenden Bilder hierher (wobei es dahingestellt bleiben mag, ob man in diesen beiden Fällen und vor allem im zweiten Fall nicht lieber von Nebenzweigen gewisser anderer Künste reden solle). Aber auch die Gartenkunst fällt mindestens teilweise unter die Künste der Formung zweiter Ordnung. Denn die Bäume, Sträucher und Blumen behandelt sie durchaus als einen Stoff, dem seine Form durch sein natürliches Wachstum entsteht; der Gartenkünstler beschränkt seine Tätigkeit darauf, diese in sich vollendet geformten Gebilde zu gruppieren und nur in gewissem Grade in ihre Eigenform einzugreifen. So stehen denn auf dem optischen Kunstgebiet Künste mit Formung erster Ordnung solchen mit Formung zweiter Ordnung gegenüber. Ich könnte sie auch als Ungeformtes-formende und als Geformtes-formende Künste unterscheiden. Und zwar ist hiermit, wie ich später zu zeigen

haben werde, nicht etwa ein nebensächlicher, sondern ein tiefgreifender, den Charakter der Künste wesentlich bestimmender Unterschied hervorgehoben.

Man kann versuchen, welchem Schicksal dieser Einteilungsgrund begegnen würde, wenn man ihn auf die anderen Kunstgebiete anwenden wollte. Das akustische Kunstgebiet läßt nur die Formung der ersten Ordnung zu. Wie die Malerei die Farbstoffe, so verwendet die Musik das Tonmaterial, um der verhältnismäßig ungeformten Hyle ein Eidos aufzudrücken. Die Musik ist sonach, nebstdem daß sie undingliche Kunst ist, in ihrer Eigenart auch dadurch bestimmt, daß in ihr die Formung erster Ordnung herrscht. Was würde auf diesem Gebiete die Formung zweiter Ordnung bedeuten? Damit könnte nur gesagt sein, daß die in der Natur vorkommenden Geräusche — Windesgeheul, Blätterrauschen, Lerchentrillern, Bienensummen — zu geeigneter Gruppierung gebracht und so als Kunstwerk dargeboten würden. Dies aussprechen und es als abgeschmackt erkennen, ist Eines.

Zu einem entgegengesetzten Ergebnis kommt man, wenn man das optisch-akustische Kunstgebiet jenem Einteilungsgrund unterwerfen wollte. Auf diesem Gebiet läßt sich nur die Formung zweiter Ordnung verwirklichen. Der lebendige sprechende Mensch ist hier die in sich vollendet geformte Gestalt, deren sich die Schauspielkunst bedient, um ihrerseits an dieser Form, die als Grundlage unangetastet bestehen bleibt, gewisse Formungen höherer Ordnung vorzunehmen. Die Schauspielkunst ist sonach, nebstdem daß sie optisch-akustische und dingliche Kunst ist, noch durch den weiteren Charakterzug bestimmt, daß sie zu den Künsten der Formung zweiter Ordnung gehört. Eine Formung erster Ordnung kann es auf optisch-akustischem Gebiete nicht geben. Denn eine solche Formung auf diesem Gebiet würde den Unsinn bedeuten, daß man Statuen, Gemälde, Säulen, Krüge wohlgefällige Töne von sich geben ließe.

Eigentümlich liegen hinsichtlich unserer Frage die Dinge in der Dichtkunst. Für die Phantasiekunst als solche verliert der Unterschied der Formung erster und zweiter Ordnung jeden Sinn. Denn von einem Phantasiestoff, der sei es ungeformt, sei es geformt vorläge und sich der Bearbeitung darböte, kann hier nicht die Rede sein. Anders aber liegt die Sache, wenn man an die Wortseite der Dichtkunst denkt. Die Dichtkunst als Wortkunst ist zweifellos eine Kunst der Formung zweiter

Ordnung. Die Wörter sind ein schon in sich selbst vollendet geformter Naturstoff. Ihrer bedient sich der Dichter, um an ihnen eine Formung höheren Grades vorzunehmen.

So kommt also die Formung zweiter Ordnung auf allen Kunstgebieten mit Ausnahme des rein-akustischen Bereiches vor. Aber auch in diesen Bereich dringt die Formung zweiter Ordnung insoweit ein, als sich mit der Tonkunst die Dichtkunst verbindet. Gesang und melodramatischer Vortrag bestehen in Wortformung, also, da jedes Wort ein in sich vollendet geformtes Ganzes ist, in einer Formung zweiter Ordnung. Im Gesang kommt, wenn man von den begleitenden Instrumenten absieht, überhaupt nichts von Formung ersten Grades vor.

8. Das soeben betrachtete Einteilungsprinzip steht mit einem anderen Einteilungsgrunde in nahem Zusammenhang. Wo innerhalb der optischen und optisch-akustischen Künste an und für sich geformter Stoff, also ein Naturlebendiges vom Künstler zum Träger des Kunstwerks gemacht wird, dort ist dies vor allem der menschliche Leib. Dem menschlichen Leib aber kommt, wofern er lebendig ist, Bewegung zu. Daher ist zu erwarten, daß zum Wesen derjenigen Kunstwerke, deren Träger der menschliche Leib ist, Bewegung gehört. Der menschliche Leib würde nicht in vollem Sinne als lebendiger Leib für das Kunstwerk verwertet, wenn ihm durch künstlichen Zwang Bewegungslosigkeit auferlegt würde. So finden wir denn, daß in Tanzkunst, Pantomime, Schauspielkunst, der in voller Bewegung lebende Menschenleib Träger des Kunstwerks ist. Nur ein geringfügiger Nebenzweig — die Kunst des lebenden Bildes — zwingt dem lebendigen Menschenleib Ruhe auf.

Jenen Künsten der Bewegung stehen die bildenden Künste, ebenso Baukunst und Kunstgewerbe als Künste der Ruhe gegenüber. Und auch dies ist verständlich: hier handelt es sich überall um eine Formung erster Ordnung: ungeformter Stoff wird vom Künstler in Form gebracht. Der ungeformte Stoff nun aber — Metall, Holz, Seide, Ölfarben — hat von sich aus keine Bewegung. Wollte der Künstler ihn, indem er ihn formt, zugleich in Bewegung setzen, so könnte dies nur von außen her geschehen. Die Bewegung würde daher den Eindruck des Künstlichen, wo nicht gar des Läppischen, Abgeschmackten und Widersinnigen machen. Man stelle sich eine wandelnde Statue oder gar ein Relief oder Ölbild mit beweglichen Figuren oder ein sich in Bewe-

gung befindendes Haus vor. Nur in gewissen Seitenzweigen der bildenden Kunst kann es zu bewegten Formen kommen; insofern nämlich durch ganz besondere Bedingungen die mechanisch erzeugte Bewegung erträglich wird oder gar einen ästhetischen Wert erhält. Dies ist im Marionettentheater der Fall: das Künstliche und Mechanische in den Gliederbewegungen der Puppen dient dazu, den Eindruck des Komischen hervorzubringen. Und welche feinen künstlerischen Reize hierdurch erzeugt werden können, habe ich erst kürzlich in den Darbietungen des Münchener Marionettentheaters gesehen. Andere Beispiele bilden das Schattentheater, das Kaleidoskop und vor allem der Kinematograph. Dieser hat in letzter Zeit seinen künstlerischen Charakter mannigfach verfeinert. Gleichwohl bleibt bestehen, daß der Film seinem Wesen nach zum Grellen, Verzerrten, Grimassigen hinstrebt, seine Darbietungen abgerissen, im Telegrammstil bringt, den Sinn für organische Entwicklung zerstört, künstlerische Sammlung und Weihe nicht aufkommen läßt und die Hetze der Geschäftsmenschen in die Sphäre der Kunst verpflanzt.[1] Abgesehen von diesen Nebenzweigen der Kunst darf man sagen: auf dem optischen und optisch-akustischen Gebiete sind die Künste der Formung erster Ordnung zugleich Künste der Ruhe; wogegen, wiederum abgesehen von Nebenzweigen, die Künste der Formung zweiten Grades Künste der Bewegung sind.

Damit der zuletzt ausgesprochene Satz als vollkommen gültig einleuchte, hat man auch auf die Fälle zu achten, wo untermenschliche Naturgebilde von der Kunst als Bauglieder verwendet werden; das ist auf die Gartenkunst. In Garten, Park und Anlagen entstehen künstlerische Werte nicht etwa durch das ein für allemal hergestellte und nun unverändert beharrende Nebeneinander der Bäume, Sträucher, Blumen, Grasflächen; sondern immer mit Rücksicht darauf, daß die pflanzlichen Gebilde wachsen, grünen, sich belauben, blühen, Früchte tragen, kurz sich mannigfaltig wandeln. Dazu kommen noch der fließende Bach, der stürzende Wasserfall, der leicht bewegte Teich, die Schwäne und Enten darauf. Man darf daher den Garten als ein sich aus inneren Triebkräften heraus veränderndes Kunstwerk ansehen. Er ist, soweit er

[1] Hoch ist der Wert des Films für Belehrung einzuschätzen. In natur- und völkerkundlichen, sowie in technischen Dingen leistet er höchst Nützliches. Nur macht der meist unvernünftig rasche Wechsel der Bilder ein verständnisvolles Aufnehmen und Einprägen unmöglich. Ein Haufe von Augenblickseindrücken wirkt verwirrend. Auch müßte erläuternde Rede dazutreten.

geformte Naturgebilde verwendet, nur höchstens dort, wo er Gesteine schichtet, ein ruhendes Kunsterzeugnis. Denn die Benutzung des Erdreichs gehört nicht hierher. Das Erdreich hat in unserem Zusammenhange als ungeformter Stoff zu gelten. Insofern die Gartenkunst das Erdreich formt, ist sie eine Kunst der Formung erster Ordnung. Sonach ist die Gartenkunst, soweit sie eine Kunst der Formung zweiter Ordnung ist, in allen Hauptsachen eine Kunst der Bewegung.

Wie steht es nun mit diesem Einteilungsgrund im akustischen Bereiche? Die Musik ist zwar eine Kunst der Formung erster Ordnung; nichts destoweniger sind alle Tonwerke in ruheloser Bewegung. Dies ist nicht etwa eine Ausnahme von dem vorhin aufgestellten Satze; vielmehr war jener Satz nur aus der Natur des optischen und optisch-akustischen Kunstgebietes hervorgewachsen. Fragt man nach der Geltung jenes Einteilungsgrundes für das akustische Kunstgebiet, so hat man selbstverständlich die Natur dieses Gebietes heranzuziehen. Die Toninhalte haben nicht die Form des Raumes, sie sind nichts als Ausfüllung der fließenden Zeit, und mit der fließenden Zeit pflegen sie sich ruhelos zu wandeln. Manche Töne beharren zwar eine längere Zeitstrecke: allein dies sind doch Ausnahmen. Während unser Gesichtsfeld voll ist von Dingen, die in ihren räumlichen Formen weitgedehnte Zeitstrecken hindurch verharren, findet sich bei den Tönen ein Sichgleichbleiben gewöhnlich nur allerkürzeste Zeitstrecken hindurch. Man könnte es ja künstlich dahin bringen, daß ein Ton oder eine Tongruppe wie eine Statue oder ein Bauwerk, wenn auch nicht Jahrhunderte, so doch lange Zeit in gleicher Weise weiter tönt. Allein was für unser ästhetisches Gefühl dabei herauskäme, kann man ermessen, wenn man bedenkt, wie unerträglich schon ein kurze Zeit hindurch gleichförmig anhaltender Ton für uns ist. So liegt es denn in der Natur der Sache, daß der die Töne formende Künstler die Töne in mannigfaltigste Bewegung setzt. Die Musik ist demnach, wie sie einerseits eine Kunst der Formung erster Ordnung ist, anderseits eine Kunst, die in ruheloser Bewegung schafft.

Von der Dichtkunst ist Ähnliches zu sagen. Nach der Seite der Phantasieanschauung wie des Wortes hin betrachtet, ist die Dichtkunst eine Kunst der Bewegung. Unsere Phantasie ist selbst bei größter Anstrengung gänzlich außerstande, ein Phantasiebild in bewegungslosem Verharren längere Zeit hindurch festzuhalten. Das Wesen unserer Phantasie, wie über-

haupt unseres Seelenlebens, ist rastlos weiterdrängender Wechsel. Ein Phantasiekunstwerk als bewegungslos beharrendes Gebilde ist ein Ding der Unmöglichkeit. Und was nun gar die Wortseite der Dichtkunst betrifft, so leuchtet sofort ein, daß beharrende Wörter, die im Verfluß der Zeit in gleicher Weise immer weiter tönten, eine Absurdität sind. So sind also die Erzeugnisse der Dichtkunst durch den inneren Zwang des Phantasie- und Wortstoffes in unausgesetzter Bewegung begriffene Gebilde.

Es braucht kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß, wenn die Künste soeben nach Bewegung und Ruhe geschieden wurden, hierbei immer an die sinnliche Daseinsweise der Kunstwerke als solcher gedacht war. Eine völlig andere Frage ist es: ob der in dem Kunstwerk dargestellte Inhalt uns den Eindruck der Bewegung oder der Ruhe macht. Hinsichtlich dieser Frage ist mit jener Einteilung schlechtweg nichts entschieden. Die ruhend verharrende Statue kann eine sich uns mit höchster Bewegungsillusion aufdrängende Leibesbewegung darstellen. Und umgekehrt können wir trotz des unausgesetzt weiterrinnenden Stromes von Wörtern und Phantasiegebilden doch von einer Phantasiegestalt, falls nur der Dichter sie mit den zweckmäßigen Mitteln beschreibt und charakterisiert, den Eindruck der vollkommenen Bewegungslosigkeit gewinnen. Wenn Goethe in dem allbekannten Gedichte von dem Lande spricht, wo „die Myrte still und hoch der Lorbeer steht", von dem Hause, dessen Dach auf Säulen ruht, von dem Saal, von dem es heißt: „Marmorbilder stehn und sehn mich an"; oder wenn er schildert, wie über allen Gipfeln Ruhe ist, oder wenn er die Bajadere den vielgeliebten Gast am Morgen mit starren Gliedern finden läßt: so stellen wir mühelos, mögen auch die entsprechenden Phantasie- und Wortbilder in uns rasch vorbeifließen, doch den in ihnen ausgedrückten Inhalt mit dem Charakter verharrender Ruhe vor.

V

GLIEDERUNG DER KÜNSTE

VOM VERHÄLTNIS ZUM GEBRAUCHSZWECKE AUS

9. Immer deutlicher erhellt, daß sich mittels Durchführung eines einzigen Einteilungsgrundes die einzelnen Künste nie und nimmer in ihrer Eigenart erreichen lassen, sondern auf diesem Wege die einzelnen Künste

höchstens in einseitiger, wenn nicht gar oberflächlicher Weise gekennzeichnet werden. Die Einheitstendenz des menschlichen Denkens, so übertrieben, führt hier, wie in so viel anderen Fällen, zu Entleerung und Veroberflächlichung. Nur durch das Zusammentreten mehrerer Einteilungsgründe darf man hoffen, den einzelnen Künsten in ihrer Eigenart gerecht zu werden. Es ist grundfalsch, zu glauben, daß das Anwenden einer Mehrheit von Einteilungsgründen notwendig ein Herbeiziehen äußerlicher Maßstäbe bedeute. Vielmehr ist es die beziehungsreiche, verwickelte Natur des künstlerischen Schaffens selbst, aus der sich an verschiedenen Punkten mehrere Verwirklichungsmöglichkeiten ergeben. Selbst die höchst besonnene und allen Möglichkeiten freien Raum gewährende Einteilung der Künste bei Hartmann leidet darunter, daß er nicht die Psychologie des künstlerischen Schaffens, sondern lediglich den Begriff des ästhetischen Scheines zum Einteilungsgrunde macht.[1] Namentlich in die Gliederung der freien Künste kommt hierdurch mancherlei Unangemessenheit.[2]

Auf dem optischen Kunstgebiet hat die bisher gegebene Gliederung auch noch nicht annähernd zu den bestimmten Einzelkünsten hingeführt. Einen weiteren Schritt zu diesem Ziele wird es bedeuten, wenn wir Folgendes erwägen.

Ich lenke die Aufmerksamkeit auf die undinglichen Künste der optischen Art. Man stelle sich vor: es solle auf dem optischen Kunstgebiet der undingliche Typus der Kunst verwirklicht werden. Dieser kann hier nur

[1] HARTMANN, Philosophie des Schönen, S. 625. [2] Auch die von RICHARD WAGNER in dem „Kunstwerk der Zukunft" entwickelte Gliederung der Künste (Gesammelte Schriften, 2. Aufl., Bd. 3, S. 63ff.) ist ein Beispiel für viel zu einfaches Vorgehen. So sehr Wagner auch aus dem Vollmenschlichen schöpft, und so sehr er sich auch bemüht, in die durch sein einteilendes Verfahren gewonnenen Begriffe möglichst viel von der innersten Eigenart der entsprechenden Künste hineinzufühlen: so fängt er doch die einzelnen Künste höchstens nur von gewissen Seiten aus ein; und da er nun das, was bloß eine Seite bildet, als das Ganze hinstellt, so entsteht von den einzelnen Künsten mehr oder weniger ein verzogenes, falsch betontes, unrichtig bewertetes Bild. Die Sache liegt eben nicht so einfach, daß, indem man den Menschen als Sinnen-, Gefühls- und Verstandesmenschen unterscheidet, sich ebenhieraus schon die Gliederung der Kunst in Tanz, Ton- und Dichtkunst ergäbe. Das ausschließliche Beziehen dieser drei Künste auf jene drei Seiten des Menschen führt, bei aller Tiefe der Auffassung und trotz einer Fülle einsichtsvoller Gedanken, doch dazu, daß die Wesenseigenart dieser drei Künste in wichtigsten Stücken verkannt wird. Und hieraus ergibt sich wieder für Wagner unmittelbar die Nötigung, diese drei Künste von vornherein als auf innerste Verquickung angelegt anzusehen. Doch dies gehört nicht hierher. — Auch HUGO DINGER geht im zweiten Bande der „Dramaturgie als Wissenschaft" (1905, S. 27) an die Gliederung der Künste mit dem Grundsatz, „die Differenzierung der einzelnen Künste systematisch aus einem einzigen natürlichen Prinzip zu erklären".

darin bestehen, daß Farben und räumliche Formen in freiem Spiel zu einheitlichen Gruppen vereinigt werden. „In freiem Spiel": das will eben sagen: die Gruppierungen der Farben und räumlichen Formen sind nicht Darstellungen eines dinglichen Inhalts. Sobald sich in den Farben, Linien, Flächen ein Naturding, ein Naturvorgang, ein menschlicher Inhalt, ein menschliches Geschehen, eine Handlung, ein Schicksal verkörpert, ist der Charakter der undinglichen Kunst preisgegeben. Mit anderen Worten: die Farben- und Formengruppen dürfen, wenn sie zu dem undinglichen Kunsttypus gehören sollen, nur stimmungssymbolische Bedeutung haben. Ihr Gehalt besteht in menschlichen Regungen, Strebungen, Stimmungen, die in analogem Sinn in die an sich nichts Menschliches bedeutenden Farben- und Formengruppen eingefühlt werden.

Nun stellt sich aber, wenn man sich solche Farben- und Formengruppen verwirklicht denkt, ein gewichtiges ästhetisches Hindernis entgegen. Die freien Farben- und Raumgebilde sind lediglich auf ihren stimmungssymbolischen Gehalt angewiesen. Dieser aber ist verhältnismäßig sehr dürftiger und eintöniger Art. Man stelle sich Farben, Linien, Flächen zu einheitlichen Gebilden so oder anders zusammengeordnet vor: immer kann es sich dabei nur um ziemlich oberflächlich die menschliche Seele berührende Stimmungen handeln. Arabeskenmäßige Farben- und Formenverflechtungen sprechen, rein für sich genommen, eine viel zu unbedeutende stimmungssymbolische Sprache, als daß daraus eine besondere Kunst, die den anderen optischen Künsten ebenbürtig zur Seite stünde, entspringen könnte. Nur wenn das Formen- und Farbenspiel mit wirklicher Bewegung ausgestattet wird, erfährt die Ausdrucksfähigkeit eine gewisse, freilich immer noch genug geringe Erhöhung. So entstehen gewisse Nebenkünste. Ich sage „Nebenkünste", weil sie sich hinsichtlich der Bedeutsamkeit der von ihnen erzeugten künstlerischen Werte mit den anerkannten Künsten auch nicht im entferntesten vergleichen können. Ich meine die kaleidoskopischen Spiele und die Lustfeuerwerkerei. Auch die Wasserkunst könnte man hierher rechnen, wenn sie sich selbständig zur Geltung zu bringen sucht.[1] So aber tritt sie fast immer

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 591 ff. Die Einteilung, die Hartmann von den Künsten gibt, berücksichtigt mit Vollständigkeit Alles, was auf den Namen Kunst irgendwie Anspruch erheben kann. Freilich zählt er dabei auch Solches auf, was nicht einmal als eine Nebenkunst gelten darf. Er erhebt vielfach unselbständige Seiten an den Künsten in den Rang besonderer Künste.

nur als ein unselbständiges Glied der Gartenkunst oder als eine von der Baukunst herangezogene Hilfskraft auf. Kaleidoskopie und Feuerwerkerei sind Nebenkünste, die für sich etwas gelten wollen. Man sieht: auch diese Nebenkünste sind wegen ihrer äußerst geringen Ausdrucksfähigkeit außerstande, den freien Raum- und Farbengebilden zum Range einer ebenbürtigen Kunst zu verhelfen.

Da bietet sich denn nun dem undinglichen Kunsttypus auf optischem Gebiete eine Hilfe von außen her an. Die Farben- und Formenspiele, rein für sich genommen, können es zu nicht genug bedeutendem Gehalte bringen, um als selbständige Kunst gelten zu dürfen. Wenn sie sich dagegen in den Dienst von Gebrauchszwecken stellen, kann ihr stimmungssymbolischer Gehalt eine solche Steigerung, Vervielfältigung, Vertiefung erfahren, daß die Möglichkeit einer selbständigen Kunst entsteht. In diesem Falle würde die Farben- und Formengruppierung, ohne daß sie ihren lediglich stimmungssymbolischen Charakter aufgäbe, doch zugleich den Anspruch erheben, als ein brauchbares Ding zu gelten.

Es ist dies kein Widerspruch gegen den undinglichen Charakter der Formen- und Farbengebilde. Man muß nur genau unterscheiden. Auch von den zu Gebrauchszwecken bestimmten Formen- und Farbengebilden gilt, daß sie keinen dinglichen Darstellungsinhalt haben. Dinglich sind sie nur, inwiefern sie als Kunstwerke brauchbare Dinge sind. Eine Kirche, ein Krug sind Gebrauchsdinge, haben aber keinen dinglichen Darstellungsinhalt. Sie bilden weder eine Naturgestalt, noch einen Naturvorgang, noch eine menschliche Gestalt, noch eine menschliche Handlung ab. Man darf nicht einwenden, daß zu einem Bauwerk auch Statuen und Gemälde gehören, und daß auch ein Krug mit bildlichen Darstellungen geschmückt sein könne. Denn hierbei handelt es sich um die Verbindung undinglicher Künste mit Kunstwerken dinglicher Art. Mag auch die Fassade einer Kirche mit noch soviel Statuen geschmückt sein: die Fassade selbst stellt darum doch weder einen heiligen Johannes noch einen heiligen Petrus dar.

10. Ist es denn nun wirklich so, daß der undingliche Kunsttypus auf optischem Gebiet erst dadurch seine wahre Verwirklichung erfährt, daß er sich mit Gebrauchszwecken verknüpft, also in Form einer Gebrauchskunst auftritt? Kommt denn wirklich jene Steigerung, Vervielfältigung, Vertiefung des stimmungssymbolischen Gehaltes zustande,

wenn die Farben- und Formengruppierungen zugleich die Bestimmung von Gebrauchsdingen haben? Stellen wir uns doch vor, was hierbei psychologisch vor sich geht.
Der Betrachter hat die Vorstellung eines Gebrauchszweckes, etwa des Wohnens, des Gottesdiensthaltens, des Schöpfens, Gießens, Trinkens. Diese utilitaristische Vorstellung verschmilzt dem Betrachter mit der Formen- und Farbengruppe als einem Dinge der Außenwelt. Wie ich in anderen Fällen dieses Ding als Stein, jenes als Blume erkenne, so erkenne ich hier dieses Ding als Wohnhaus, jenes als Krug. Hiermit ist noch nichts eigentümlich Ästhetisches, sondern nur eine außerästhetische Bedingung für das ästhetische Verhalten geleistet. Ein Ding der Außenwelt ist als Gebrauchsding erkannt. Indem ich nun aber dieses Gebilde als Haus, jenes als Krug erkenne, so wirkt diese Verschmelzung auch auf den ästhetischen Bedeutungsgehalt des Gebrauchsdinges ein. Die Verschmelzung der Gebrauchsvorstellung mit einem Kunstdinge wird zugleich maßgebend für die stimmungssymbolische Beseelung der Formen- und Farbengruppen, aus denen dieses utilitaristische Kunstding besteht. Die Gebrauchsvorstellung wird auf diese Weise zu einem wesentlichen Faktor des ästhetischen Gehaltes, den das Formen- und Farbengebilde zum Ausdruck bringt. Die stimmungssymbolische Beseelung steht unter der Herrschaft des praktischen Zweckes, der auf diese Weise zu einem innerästhetischen Faktor geworden ist. Und unter der Herrschaft dieses Faktors erreicht die stimmungssymbolische Beseelung eine ungleich reichere Ausbildung: sie tritt auf eine weit höhere Stufe. Jetzt erst können sich an den Gliedern der Raumgebilde die Leistungen des Lastens, Tragens, Stützens, Umfassens, Sichausweitens, Krönens, Emporstrebens, Schneidens entwickeln. Jetzt erst kann es in den Raumgebilden zu durchsichtiger und bestimmter Gliederung nach Haupt- und Nebengruppen, nach Über-, Unter- und Nebenordnung kommen. Und damit wird die Einfühlung von Strebungen und Stimmungen ungleich bestimmter, reicher, vielfältiger und tiefgreifender. Man stelle sich ein rein zwecklos in sich spielendes Raumgebilde vor: in einem solchen gibt es streng genommen nicht einmal ein Oben und Unten, Vorn und Hinten, geschweige denn eine Einfühlung, die sich bestimmt gemäß den Funktionen von Tragen, Lasten, Stützen, Emporstreben, Umfassen usw. gliederte. Und ähnlich steht es mit den Farben.

Ohne Bezogenheit auf einen Gebrauchszweck wird die Symbolik der Farben unsicherer, unbestimmter, ärmer. Die Stimmungswerte der Farben und Farbengruppen gewinnen an Bestimmtheit, Vielfältigkeit und Bedeutsamkeit, wenn die stimmungssymbolische Einfühlung durch das Miteinfühlen des Gebrauchszwecks sozusagen ihren Halt, ihr Leitmotiv erhält. Indem die Farben daraufhin angeschaut werden, daß sie einem Teppich, einem Bucheinband, einem Schrank, einem Teller, einem Kircheninnern angehören, erhält die Farbensprache ein weit reicheres und feineres Gepräge. So ergibt sich also ein eigentümliches Kunstgebiet, in dem sich der undinglich-optische Kunsttypus mit dem Gebrauchszweck paart. Die weitere Gliederung dieses Gebietes ist weniger wichtig. Aus der fast unübersehbaren Fülle von Gebrauchszwecken, die sich mit den freien Formen- und Farbengebilden verbinden können, hebt sich ein Zweck mit besonderem Gewicht hervor: der Zweck, Menschen einen materiell-umschlossenen (wenn auch nicht allseitig umschlossenen) Raum zum Verweilen zu gewähren. Dies gilt nicht nur vom Wohnhaus, auch von Theater, Aréna, Museum, Kirche, Mausoleum, Krematorium. Auch der griechische Tempel gehört hierher; denn das in seinem Innern aufgestellte Götterbild war doch nicht dazu da, um ungesehen, unaufgesucht, unverehrt dazustehen. Auf diese Weise gliedert sich aus dem optischen undinglichen Gebrauchs-Kunstgebiet die Baukunst aus.[1] Alle anderen Möglichkeiten, die es auf diesem Kunstgebiete gibt, faßt man am besten unter dem Namen „Kunstgewerbe“ zusammen. Hiernach fällt freilich höchst Verschiedenartiges in diesen Rahmen: man denke an Töpferei, Tischlerei, Stickerei, an Schmiedehandwerk, Buchgewerbe — alle diese und viele andere Tätigkeiten können in der Weise künstlerischer Betätigung betrieben werden. In dieses Vielerlei Übersicht und Ordnung hineinzubringen, hat in unserem Zusammenhang keinen Zweck. Auch braucht es uns hier nicht zu stören, daß es Fälle gibt, die in der Mitte zwischen Baukunst und Bildnerei liegen. Ich denke etwa an den das Klingersche Abbe-Denkmal umschließenden Tempel von Van de Velde in Jena oder an das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Das Bestehen von Zwischengliedern und Mittelerscheinungen bildet keinen Einwand gegen das Abgrenzen durch Definitionen.

[1] Eine Begriffsbestimmung, die genauer auf die verschiedenen Möglichkeiten der Baukunst eingeht, gibt Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 600).

Es wäre ungerecht, diese Gebrauchskünste als bloße Nebenzweige oder gar als Anhängsel der reinen Kunst anzusehen. Besonders das Kunstgewerbe ist oft in solch geringschätziger Weise behandelt worden. Meistens wird es von den Ästhetikern (ich nenne Hegel, Zeising, Richard Wagner) unter den echten Künsten überhaupt nicht mitgezählt. Friedrich Vischer behandelt in einem kurzen „Anhang" zur Baukunst die „untergeordnete Tektonik". Gegen diese „überkommene Unterschätzung" der Gebrauchskünste bei den Ästhetikern hat Hartmann entschiedene Einsprache erhoben.[1] Die Baukunst, wiewohl auch sie eine Gebrauchskunst ist, entging unlogischerweise jenem Schicksal, da ihre Werke einen so übermächtigen künstlerischen Eindruck hervorbringen, daß ihr gegenüber eine geringschätzige Behandlung nicht aufkommen konnte.

Nach allem Vorausgegangenen wird sich der außerästhetische Faktor in den Gebrauchskünsten leicht bezeichnen lassen. Daß die Hervorbringungen dieser Künste Dinge sind, die einen praktischen Zweck haben und von jedem Betrachter als einem praktischen Zwecke dienend angesehen werden, ist unstreitig eine ihnen anhaftende außerästhetische Beziehung. Aber es ist nun nicht so, daß der Künstler seine Formgebung dieser außerästhetischen Beziehung wie einem äußerlichen Gebot, wie einer fremden Autorität unterordnete. Vielmehr läßt er die Vorstellung von dem an sich außerästhetischen Nutzzwecke derart in sein einfühlendes Schaffen einfließen, daß sie zu einem die stimmungssymbolische Formenbeseelung bereichernden, verfeinernden, vertiefenden Faktor wird. Auf diese Weise wird die Vorstellung des an sich außerästhetischen Gebrauchszweckes zu einem immanenten und fruchtbringenden Bestandstück des ästhetischen Schaffensaktes oder — gegenständlich ausgedrückt — zu einem dem Stimmungsgehalt des Form- und Farbengebildes eingeschmolzenen Bestandstück. Das Außerästhetische wird so zu einem ästhetischen Faktor erhöht. Hiermit habe ich, was vorhin für den Standpunkt des künstlerischen Betrachtens ausgeführt wurde, als gleichfalls für den Standpunkt des schaffenden Künstlers geltend hervorgehoben.

Das undinglich-akustische Kunstgebiet — die Tonkunst — verhält sich hinsichtlich unserer Frage gänzlich anders als die undinglichen opti-

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 594.

schen Kunstgebiete. Bedurften diese, um selbständige Künste werden zu können, durchaus der Verschmelzung mit Gebrauchszwecken, so ist auf dem akustischen Kunstgebiet diese Unterstützung von Seite der Gebrauchszwecke völlig unnötig, weil hier die Tongebilde rein für sich einen so mannigfaltigen, so tief- und allseitig-menschlichen, so feingegliederten, so bestimmt und deutlich ansprechenden Gefühlsgehalt zum Ausdruck bringen, daß sie in vollem Sinne eine selbständige, ebenbürtige Kunst darstellen. Auch hier gibt es Gebrauchszwecke: man denke an Tafelmusik, an Bierkonzerte; auch die gottesdienstliche Musik gehört hierher. Allein diese Gebrauchszwecke begründen nicht erst die Musik. Sondern die Sache liegt hier so, daß eine durchaus selbständige Kunst gelegentlich auch in utilitaristischen Dienst gestellt wird. So gibt es also keine besondere akustische Gebrauchskunst. Ebensowenig kommt es auf dem Gebiete der Phantasiesinnlichkeit und auf dem optisch-akustischen Gebiete zu einer Gebrauchskunst im Sinne einer besonderen ebenbürtigen Kunst.

So sind also die Gebrauchskünste auf das optische Gebiet eingeschränkt. Und zwar entsteht hier auch auf dinglichem Boden eine Gebrauchskunst. Es ist dies die Gartenkunst. Ein Gruppieren von Bäumen, Sträuchern, Blumen, Rasenflächen rein nur zu dem Zwecke, damit diese Gruppierung in der Weise einer Statue oder eines Gemäldes genossen werde, wäre eine Abgeschmacktheit. Der Stimmungsgehalt wäre im Verhältnis zum Formenaufwand von viel zu dürftiger Art. Sind dagegen die Gruppierungen der Bäume, Sträucher usw. zu dem Zwecke geschaffen, damit sie dem Wohnhause zur Erweiterung dienen, also von den Hausbewohnern und ihren Gästen zum Verweilen, Ruhen, Lustwandeln, zum Veranstalten von Festen oder was es sonst sei, benutzt werden, so erhält dadurch der Garten ein völlig anderes Gesicht: seine Anlagen erscheinen nun sinnvoll, sie gewinnen weit bestimmtere und reichere ästhetische Werte.

So dürfen wir jetzt sagen: Baukunst, Gartenkunst und die zahlreichen kunstgewerblichen Zweige sind Gebrauchskünste; alle übrigen Künste dürfen im Gegensatze hierzu als freie Künste bezeichnet werden.

Hiermit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht auch Hervorbringungen der freien Künste gelegentlich zu Gebrauchszwecken verwendet werden können. Die Ölbilder, Radierungen, Statuetten, Büsten, mit denen ich

meine Wohnung schmücke, tragen, insofern sie Bestandstücke meiner Wohnungseinrichtung sind. den Charakter von Gebrauchsdingen. Und es kommt leider oft genug vor, daß Werke der bildenden Kunst von dem Besitzer lediglich als Wohnungseinrichtungsstücke gewertet werden. Hier überall handelt es sich aber nur um eine äußerlich hinzutretende, gelegentliche, zufällige Gebrauchsverwendung. Ein Gemälde von Thoma behält, auch wenn es zugleich das Zimmer schmückt, ja auch wenn der Besitzer so banausisch sein sollte, daß er „seinen" Thoma ausschließlich als kostbaren Einrichtungsbestandteil ansehen sollte, doch seinen hiervon völlig unabhängigen künstlerischen Wert. Hierüber braucht man nicht viel Worte zu verlieren. So kann sich ja jemand auch Tänzerinnen und Sänger zu seiner Belustigung halten. Tanz- und Gesangskunst hören darum nicht auf, freie Künste zu sein. Und ebensowenig wird umgekehrt ein Erzeugnis der Gebrauchskünste dadurch zu einem freien Kunstwerk, daß es tatsächlich nicht dem Gebrauche dient. Nicht auf das tatsächliche Benutztwerden kommt es an, sondern darauf, daß bei Gestaltung des Kunstwerkes ein Gebrauchszweck, und sollte es selbst ein nur eingebildeter gewesen sein (wie bei einem Prunkofen, der gar keinen Heizraum hinter der Ofentüre hat), von bestimmender Kraft war.[1]

Völlig anders liegt der Fall, wo sich eine nichtkünstlerische Tätigkeit doch in gewissem Grade nach künstlerischen Gesichtspunkten richtet. Auf diese Weise entsteht keine besondere Kunst, kein eigentümlicher Kunstzweig; sondern es handelt sich dabei um eine in der Hauptsache praktische Leistung, die sich nach Möglichkeit unter künstlerische Gesichtspunkte stellt. Es kommt hier nicht zu einem völligen Einswerden von Nutztätigkeit und künstlerischen Formen, sondern das praktischen Rücksichten folgende Verfahren verbindet sich mehr nur äußerlich mit ästhetischen Rücksichten: es wird mit Geschmack ausgeübt. Eine große Menge höchst verschiedenartiger Betätigungen tritt auf diese Weise mehr oder weniger mit der Kunst in Berührung.

So gibt es eine Kunst des Tischdeckens, des Anordnens von Schaufenstern, des Ankleidens, des Frisierens, des Sichbewegens in der Geselligkeit. Auch der Turner, der Athlet, der Jongleur kann bei Aus-

[1] Der Unterschied der freien und unfreien Künste findet sich bei Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 595 ff.) vortrefflich erörtert.

übung seiner Bewegungen ästhetische Nebenrücksichten walten lassen. Das alles sind keine besonderen Kunstzweige, sondern es liegt hier nur angewandte Kunst vor. Des weiteren gehört der gesellige Tanz hierher: künstlerische Gestaltung verbindet sich, wenn sie überhaupt vorhanden ist, hier nur nebenher mit Zwecken völlig anderer Art. Teils handelt es sich um harmlose Unterhaltung, teils um geschlechtlich gewürzte Belustigung. Diese gänzlich außerästhetischen Zwecke können sich aber mit dem Bestreben paaren, den Bewegungen Anmut zu geben. Auch die Redekunst ist angewandte Kunst, kein besonderer Kunstzweig. Der Redner folgt den ihm durch die Natur des Gegenstandes und das Eigentümliche der besonderen Gelegenheit auferlegten Forderungen; zugleich aber richtet er sich dabei nach den Eingebungen seines Geschmacks. Desgleichen kann sich die schriftstellerische Darstellung, sei sie mehr wissenschaftlicher oder mehr populärer Art, von künstlerischen Richtlinien bestimmen lassen. Es handelt sich hier also um schriftstellerische Erzeugnisse, die nicht Dichtungen sind, und die doch künstlerischen Ansprüchen genügen wollen. Gerade hier tun sich wichtige und interessante Fragen in Fülle auf. Auch die Kunst, ein Zimmer einzurichten, würde ich lieber zur angewandten Kunst rechnen, als daß ich einen besonderen Zweig des Kunstgewerbes darin sähe.[1]

Sodann aber gehört das bunte Gebiet des Zirkus, des Variétés und ähnlicher Vergnügungen in gewissem Sinne hierher. Diese Belustigungsstätten haben, wenn auch hier und da eine rein künstlerische Darbietung vorkommen mag, das Gemeinsame, daß sie den wirklichkeitssüchtigen, aufregungsgierigen Gelüsten schmeicheln und insbesondere dem geschlechtlichen Kitzel dienen. Daß hierin das Gegenteil von Kunst liegt, brauche ich nicht zu beweisen. Insofern sich nun diese ordinären oder feinen Veranstaltungen der Sinnenschmeichelei mit künstlerischem Aufputz umgeben und überhaupt bei ihrer Durchführung künstlerischen Richtlinien folgen, liegt Anwendung der Kunst auf ein an sich widerkünstlerisches Gebiet vor. Hier handelt es sich also nicht, wie in den vorangegangenen Beispielen, um eine zu begrüßende „angewandte Kunst", sondern um eine Herabwürdigung der Kunst zu niedrigen oder gar nichtsnutzigen Zwecken. Es ist eine lächerliche Anmaßung, wenn sich Per-

[1] Lehrreich handelt Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 610—624) über die angewandten Künste; nur bringt er sie irrigerweise in eine und dieselbe Reihe mit den Gebrauchskünsten.

sonen, die sich dem Zirkus, Variété, Kabarett widmen, als Künstler bezeichnen. Noch ist an die Photographie zu erinnern. So wichtig auch für die Kunst die Mitwirkung der Photographie in vielen Beziehungen sein mag, so ist sie doch keine Kunst im strengen Sinne. Die abbildliche Wiedergabe, also die Hauptsache, geschieht auf mechanischem Wege. Sonach kann es sich hier nur um Zuhilfenehmen künstlerischer Gesichtspunkte handeln. Das heißt: es liegt eine angewandte Kunst, allerdings höchst wertvoller Art, vor.

VI

WIRKLICHKÖRPERLICHE UND SCHEINKÖRPERLICHE KÜNSTE

11. Vier Einteilungsgründe, so sahen wir bis jetzt, greifen ineinander, um die Künste in ihrer Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit zu erzeugen oder doch wenigstens ihnen nahezukommen. Der erste und hauptsächlichste Einteilungsgrund folgt den verschiedenen Arten der Sinnlichkeit. Der zweite entspringt daraus, daß der zu verkörpernde Gehalt entweder dinglicher oder undinglicher Art ist. Der dritte ergibt sich im Hinblick darauf, daß der von der formenden Tätigkeit des Künstlers zu bearbeitende Stoff entweder verhältnismäßig ungeformt ist oder eine in sich vollendete Formung zeigt. Der vierte Einteilungsgrund endlich hat darin seinen Ursprung, daß das künstlerische Schaffen entweder von allem Gebrauchszweck absieht oder sich an einen solchen anzulehnen genötigt ist.
Mit diesen vier Einteilungsgründen nun aber ist auf einem gewissen Kunstgebiete noch immer nicht genug geschehen. Es ist dies das Gebiet der freien optischen dinglichen Künste der Formung erster Ordnung. Hier sind mit jenen vier Einteilungsgründen die Künste in ihrer Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit noch immer nicht erreicht. Weder auf Bildnerei, noch Malerei, noch Griffelkunst sind wir bis jetzt gestoßen. Um diese Einzelkünste zu erhalten, müssen wir noch zwei weitere Einteilungsgründe in Anwendung bringen.
Es handelt sich also um die Verkörperung eines dinglichen Gehaltes für den Gesichtssinn, und zwar in der Weise, daß die Elemente des Gesichtssinns für die Formung verwendet werden. Hierbei tritt uns eine doppelte Möglichkeit entgegen: entweder wird der Eindruck des Räumlichen dadurch erzeugt, daß dem Auge körperliche, in vollem Sinne ausgedehnte Gebilde dargeboten werden, Körper also, welche die dreidimensionale

Leibhaftigkeit der Naturdinge haben; oder dadurch, daß uns flächenhafte Gestalten entgegentreten, die dennoch als zugleich nach der Tiefe hin ausgedehnt gesehen werden. Dort handelt es sich um ein volles sinnliches Sehen; hier hingegen verschmilzt mit dem wirklichen Sehen ein Scheinsehen. Die Tiefenerstreckung wird, infolge der geschickten, zweckmäßigen künstlerischen Behandlung der flächenhaften Gebilde, in die flächenhafte Erstreckung hineingesehen. So ergeben sich also ein wirklichkörperliches und ein scheinkörperliches Kunstgebiet. Jedermann weiß, daß hiermit auf den Unterschied der Bildnerei von den malenden und zeichnenden Künsten hingezielt ist.

Wie sehr es sich in dem zweiten Falle um ein bloßes Scheinsehen der Tiefenausdehnung handelt, erfährt der Betrachter unausgesetzt. Mag ein Gemälde in perspektivischer Hinsicht noch so ausgezeichnet gemalt sein, so hält doch der perspektivische Eindruck bei weitem nicht so sicher und unverrückt stand, wie gegenüber einer Statue. Er hat etwas Schwankendes, bald Schwächer- bald Stärkerwerdendes an sich; bald gelingt das Tiefensehen mehr, bald weniger. Man muß sich hineinsehen, dann wird die Tiefenerstreckung von vielleicht überraschender Deutlichkeit; doch kann sie, wenn etwa das Sehen ein wenig ermüdet, sofort an Deutlichkeit abnehmen. Oder man schließt etwa das eine Auge und nimmt vielleicht noch dazu das Sehen durch die halbgeschlossene Hand zu Hilfe. Bei einer Statue kommt ein solches Schwanken der Tiefenerstreckung als solcher ebensowenig vor wie gegenüber der wirklichen Natur. Bald schieben sich die gemalten Gegenstände für unser Auge in einer der Fläche sich annähernden Weise zusammen, bald treten sie in ein vollentwickeltes Vorn und Hinten auseinander. Es drängt sich nun freilich die Frage auf, wie es komme, daß ein solchermaßen unvollkommenes Sehen die Grundlage besonderer Künste werden könne, und warum die Kunst nicht lieber bei dem vollkommenen Tiefensehen bleibe. Die Rechtfertigung kann nur darin liegen, daß auf Grundlage des Schein-Tiefensehens besondere, ausgezeichnete künstlerische Werte entstehen. Doch kann an dieser Stelle auf diese Frage noch nicht eingegangen werden.

Ebensowenig will ich mich darauf einlassen, zu untersuchen, welche Folgeerscheinungen ausschlaggebender Art sich an den hervorgehobenen Grundunterschied knüpfen. Nur auf zweierlei will ich kurz hinweisen. Wenn sich das künstlerische Gestalten in vollausgedehnter Körperlich-

keit vollzieht, bleibt Luft und Licht undarstellbar. Wird Aphrodite körperhaft gestaltet, so ist es unmöglich, Licht und Luft, die Aphrodite umgeben, mitzugestalten. Um die Oberfläche des Marmorleibes der Aphrodite spielen das wirkliche Licht und die wirkliche Luft. Dagegen sind bei flächenhafter Darstellung die Licht- und Luftwellen, von denen die dargestellten Gegenstände umzittert sind, nicht nur darstellbar, sondern sie müssen, wenn das Kunstwerk vollendet und nicht bloß Skizze sein soll, mit auf der Leinwand, dem Holz oder Papier dargestellt werden. Das Leben und Atmen der Dinge und Menschen in Luft und Licht muß vom Maler, Radierer, Steinzeichner mit auf die Fläche gebracht werden. Damit ist ein für das Wesen der wirklichkörperlichen und der scheinkörperlichen Künste äußerst wichtiger Unterschied bezeichnet.

Und nun eine zweite, noch wichtigere Folgeerscheinung! Das körperhafte Gestalten führt notwendig ein ästhetisches Übergewicht der räumlichen Form über die Farbe mit sich. Aus einem zwingenden inneren Grunde tritt in der Bildnerei das Element der Farbe zurück. Wenn nämlich das körperhafte Gestalten die Farben in dem Sinne verwenden wollte, daß sie so wie die Farben der Naturdinge Wirklichkeitsbedeutung haben sollen, so wäre dies eine schwere künstlerische Versündigung. Ein Marmorfeldherr, der so bemalt wäre, daß er wie der lebendige Feldherr aussähe oder doch in seiner Bemalung dies zum Ausdruck brächte, daß der Künstler die Absicht hatte, ihn dem Aussehen des lebendigen Feldherrn möglichst anzunähern, würde eine erschreckend stoffliche, widerwärtig aufregende, das künstlerische Empfinden zu wahrer Empörung treibende Wirkung hervorbringen. Die Bildnerei würde zur Wachsfigurentechnik herabsinken, wenn sie so verfahren wollte. So wahr die Norm der stofflosen Beschaulichkeit gilt, mit anderen Worten: so wahr der Unterschied von aufdringlicher Wirklichkeit und ästhetischem Schein besteht, so fest steht auch der Satz, daß die Farben in der Bildnerei Wirklichkeitsbedeutung weder besitzen noch auch anstreben dürfen. Farblos freilich sind die Gestalten der Bildnerei darum nicht und können es ja auch nicht sein. Aber teils haben die Farben — wie etwa das Weiß des Marmors oder das Goldigbraune des Erzgusses — den Sinn, durch den Unterschied von der wirklichen Farbe der entsprechenden Gegenstände geradezu der Wirklichkeitsbedeutung der künstlerischen Gestalt entgegenzuwirken. Und teils deuten sie die Wirklichkeit doch nur von

ferne an, derart, daß die Andeutung der Wirklichkeit zugleich auch die Betonung des Unterschiedes von der Wirklichkeit in sich schließt. Die Bedeutung der Farben in der Bildnerei wird an einem späteren Orte noch deutlicher werden.

Völlig anders liegt die Sache in den Künsten der scheinkörperlichen Art. Hier ist das räumliche Sehen hinsichtlich der Tiefenerstreckung ein bloßes Scheinsehen; hier gibt es keine uns auf den Leib rückende Körperlichkeit. Daher ist hier die Entwicklung des farbigen Elements von vornherein jener Einschränkung entrückt, die ihr in der Bildnerei auferlegt war. Die Farbe kann sich in dem Reiche der scheinkörperlichen Künste hemmungslos frei und froh entfalten. Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß jedes scheinkörperliche Kunstwerk die Farbigkeit im Übergewicht, die räumliche Form als zurücktretend zeigen müsse. Vielmehr besteht für die scheinkörperlichen Künste eine charakteristische Aufgabe gerade auch darin, daß sie zeigen sollen, in welchem Grade sie trotz der nur scheinbaren Tiefenerstreckung dennoch den Eindruck räumlicher Geformtheit hervorzubringen vermögen. Nur soviel sollte gesagt sein, daß das scheinkörperliche Kunstgebiet einen günstigen und auffordernden Boden für die volle Entfaltung des Farbenelementes bildet.

Man sieht: das Charakteristische der scheinkörperlichen Kunst besteht in dem Zusammenwirken zweier relativ entgegengesetzter Tendenzen: die scheinkörperliche Kunst hat die Behandlungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, die im Elemente des Farbigen liegen, in den Bereich ihres Könnens zu ziehen, und sie hat zugleich ihr Können hinsichtlich des Hervorrufens des Eindrucks räumlicher Durcharbeitung auszubilden. So ergibt sich für die scheinkörperlichen Künste von vornherein eine unübersehbare Fülle von Möglichkeiten im Hinblick auf das Verhältnis, das zwischen den beiden relativ entgegengesetzten Seiten besteht. Es ist das Zeichen einer unglaublichen ästhetischen Enge und Beschränktheit, wenn auf diesem Gebiete, wie dies vor allem in der Malerei zu geschehen pflegt, irgendeine Art der Form- und Farbenbehandlung (und gewöhnlich wird es von der gerade allerneuesten behauptet) als künstlerisch-alleinseligmachend verkündet wird. Wenn die Maler selbst, die der jeweilig allerneuesten Schule angehören, diese neueste Malweise als die einzig richtige und einzig moderne verkünden, so ist dies noch verzeih-

lich. Aber wenn sich Kritiker finden (und es findet sich selbst angesichts der äußersten Absurditäten, z. B. des sogenannten Futurismus, immer eine große Schar), die das Programm der neuesten Schule als die nunmehr erreichte Vollendung der Malerei und alles Bisherige als überlebt verkünden, so tritt hierin eine so massive ästhetische Unbildung zutage, daß die Befugnis zu kunstkritischem Auftreten als erloschen anzusehen ist.

VII

DIE ABBILDLICHKEIT DER FARBE ALS GLIEDERNDES PRINZIP

12. So hat sich uns also die Gliederung der Kunst wiederum auf eine bestimmte Einzelkunst — die Bildnerei — zugespitzt. Hingegen bedarf das scheinkörperliche Kunstgebiet noch eines weiteren Einteilungsprinzips, um uns bis zu bestimmten Einzelkünsten zu führen. Hiernach haben wir jetzt zu fragen. Dagegen will ich die Frage, wie sich innerhalb der Bildnerei die Reliefkunst von der Rundplastik abgliedere, beiseite lassen. Offenbar handelt es sich in der Reliefkunst um eine gewisse Annäherung der Bildnerei innerhalb ihrer selbst an die Malerei. Die Ästhetik des Reliefs gehört meines Erachtens zu den schwierigsten Fragen in der Ästhetik der einzelnen Künste. Und ebensowenig will ich die Annäherung der Bildnerei an die Baukunst in Betracht ziehen. Eine solche liegt zweifellos in der Denkmalkunst vor, wie sie sich auf freien Plätzen entwickelt zeigt. Mit Recht sind gerade in der Gegenwart die Künstler bestrebt, ihre steinernen und ehernen Menschen nicht unorganisch auf „Sockel" und „Postament" zu stellen, sondern sie einem wirklichen Denkmalbau organisch einzugliedern.[1]

Das scheinkörperliche Kunstgebiet gliedert sich danach, ob die Farben dazu benutzt werden, um den vollen Farbeneindruck der Wirklichkeit mehr oder weniger wiederzugeben, oder ob bei ihrer Benutzung dieser Anspruch fehlt. Das Schwarz-Weiß einer Kohlenzeichnung oder einer Radierung dient nicht dazu, den wirklichen Farbeneindruck der entsprechenden Wirklichkeit auch nur annähernd wiederzugeben. Aber auch das Rot einer Rötelzeichnung, das Rötliche, Grünliche, Bläuliche einer Zeichnung auf entsprechend grundiertem Papier, die bläulichen, gelblichen und sonstigen Farbentöne einer farbigen Radierung, die mannig-

[1] Über Denkmalbau finden sich bei JOSEF STRZYGOWSKI (Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipzig 1907, S. 26 ff.) höchst beherzigenswerte Ausführungen.

faltigen Farben der Karikaturenzeichnungen etwa im Simplicissimus haben nicht entfernt die Bedeutung, die Wirklichkeit auch nur annähernd abbildlich wiederzugeben. Vielmehr geht der Sinn der Farben in diesem zweiten Fall, das heißt: in dem Falle des Nichtabbildlichen, nach zwei wesentlich anderen Richtungen. Ich meine Folgendes.

Wenn Dürer die sogenannte Grüne Passion auf grün grundiertem Papier ausgeführt hat, so will der grünliche Grundton der elf Blätter die Wirklichkeit keineswegs abbilden und auch nicht andeuten oder von ferne an sie erinnern; vielmehr ist er das Daseinselement, das den darzustellenden Gestalten von vornherein gegeben wird, das Scheinmedium, in dem sie sich auszubreiten und zu leben haben. Und ebenso verhält es sich mit dem Gelb und Braun der Feder- oder Pinselzeichnungen in Bister. Eine in Bister dargestellte Landschaft will mit dem Gelb oder Braun nicht im geringsten die Farben der Landschaft andeuten. Gelb und Braun sind vielmehr gleichsam die künstlerische Luft, in der die Landschaft atmet. Durchblättert man die Zeichnungen von Rubens, so findet man darunter viele, die mit Rötel hergestellt sind. Auch von dem Rot dieser Zeichnungen gilt, daß damit nicht die natürliche Farbe der entsprechenden Köpfe gemeint ist. Die Köpfe sind in Rot als in den Daseinsstoff, in dem sie zur Erscheinung kommen, hineingestellt. Und dasselbe muß von dem Schwarz-Weiß der Stiche, Radierungen usw. behauptet werden. Die strenge, sparsame Stufenreihe von Schwarz zu Weiß ist das Lebenselement der dargestellten Gegenstände.

Aber damit ist der Sinn der Farben in dem Falle der Nichtabbildlichkeit nicht erschöpft. Die Farben haben doch auch eine gewisse Beziehung zur Wirklichkeit. Der Stecher, der Radierer, der Zeichner will durch die Verteilung von Schwarz und Weiß die Unterschiede von Licht und Schatten und die Helligkeitsunterschiede der Farbentöne zum Ausdruck bringen. Es ist unmöglich, durch die Verteilung von Schwarz und Weiß unser Phantasiesehen dahin zu bringen, daß es mit dieser Stelle etwa die Vorstellung Rot, mit jener die Vorstellung Blau verbinde. Dagegen läßt sich die Vorstellung der Unterschiede von Licht und Schatten, von Helligkeit und Dunkelheit ganz wohl durch die Anwendung der Unterschiede von Schwarz-Weiß erzeugen. Und noch eine andere Beziehung zur Wirklichkeit kommt der nichtabbildlichen Verwendung der Farben zu. Die zahllosen, freilich schwer zu beschreibenden, kleinen und

kleinsten Abstufungen in der Verteilung von Schwarz und Weiß werden unwillkürlich auf Unterschiede in der stofflichen Beschaffenheit der Dinge gedeutet. Mit jenen Abstufungen nämlich verschmelzen allerhand Tast-, Temperatur-, Gemeinempfindungen, und mit deren Hilfe geschieht es, daß hier der Eindruck von Seide, dort von Pelz, an anderen Stellen wieder von Edelmetall, von weichen oder starren Blättern, von jugendlich-frischer oder welker Haut usw. entsteht. Die Künstlerschaft in den vervielfältigenden Künsten äußert sich besonders in dem sicheren und feinabgestuften Hervorbringen solcher Unterschiede der stofflichen Struktur mittelst der Verteilung von Schwarz und Weiß.

Ich halte den Unterschied der abbildlichen und der nichtabbildlichen Anwendung der Farbe für einen Gegensatz von durchgreifender Bedeutung. Auf ihm beruht meines Erachtens die Gliederung des scheinkörperlichen Kunstgebietes in Malerei und zeichnende Künste oder Griffelkünste. Der Unterschied der abbildlichen und nichtabbildlichen Bedeutung der Farben besitzt eine solche Tragweite für die ganze künstlerische Gestaltungsweise, daß von hier aus und nur von hier aus der Unterschied von Malerei und Griffelkunst begründet werden kann. Die künstlerischen Werte sind grundsätzlich anderer Art, je nachdem die Farbengebung abbildlichen oder nichtabbildlichen Charakter trägt.

Man darf nicht erwidern, daß auch in den Griffelkünsten überaus häufig Farben in dem Sinne der Andeutung der wirklichen Farben angewandt werden, und daß daher jener Unterschied hinfällig sei. Die Tatsache ist richtig, die Schlußfolgerung aber falsch. Zweifellos werden, insbesondere in der neuesten Zeit, die Farben auch in den Griffelkünsten oft in dem Sinne der andeutenden Wiedergabe der Farbentöne der entsprechenden wirklichen Gegenstände verwendet. Man denke nur an die farbige Radierung, den farbigen Steindruck, den farbigen Holzschnitt. Allein mit dieser Tatsache ist nur gesagt, daß es innerhalb der Griffelkünste Annäherungen an die Eigenart der Malerei gibt, und daß die Griffelkünste, je stärker diese Annäherungen sind, desto mehr ihre Eigenart einbüßen. Die gegen Ende des Jahres 1912, als Prämie der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgegebene prächtige Radierung von Marten van der Loo „Tauwetter, Motiv aus Mecheln", zeigt beispielsweise in ihren gelblichen und bräunlichen Farbentönen nur eine verhältnismäßig geringe Annäherung an die abbildliche Art

der Farbengebung. In bedeutend höherem Grade zeigt sich Annäherung an die malerische Art (ich wähle die Beispiele aus den Jahresmappen derselben Gesellschaft) etwa auf der Radierung „Stephanskirche" von Luigi Kasimir oder auf der Radierung „Dürenstein" von demselben vortrefflichen Künstler. Und betrachtet man etwa die Radierung „Morgenstunde in Paris" von Franz Simon oder die Radierung „Winter" von Oswald Roux, so kann kein Zweifel sein, daß hier die Eigenart der Griffelkunst noch mehr zugunsten der Malerei verlassen ist. Diese Verfahrungsweisen sollen damit keineswegs verworfen, sondern nur als das hingestellt sein, was sie sind: Annäherungen an die Malerei innerhalb der Griffelkunst. So gibt es ja auch auf dem Boden der Malerei Annäherungen an die Weise der Griffelkunst. Sobald in der Malerei die Zeichnung derart zum Übergewicht über die Farben gelangt, daß die Farben zur Nebensächlichkeit herabsinken und nur noch Andeutungen des wirklichen farbigen Aussehens der Dinge sind, liegt eine starke Annäherung der Malerei an die Griffelkunst vor.

So bleiben also die Griffelkünste, trotz aller Annäherungen von drüben und hüben, als ein besonderes Kunstgebiet neben der Malerei bestehen. Hartmann spricht der Zeichnung den Rang einer selbständigen Kunst ab und behauptet, daß „die Abstraktion von der Farbe" lediglich durch eine „außerästhetische Rücksicht: die Schwierigkeit oder die Kosten der Vervielfältigung" bedingt sei. Hartmann sieht über die tiefgreifende Bedeutung des Unterschiedes von abbildlicher und nichtabbildlicher Farbenbehandlung für die zu erzeugenden künstlerischen Werte völlig hinweg. Nur für Darstellungen aus der Märchenwelt, für allegorische Darstellungen und für die Illustration sieht Hartmann die Zeichnung als ästhetisch gefordert an Stelle des Gemäldes an[1]. Einen anderen heftigen Gegner hat der Anspruch der Griffelkunst auf den Rang einer selbständigen Kunst in Schmarsow. Er sieht in der „Graphik" nichts anderes als die „aufgefangene Bildgebärde"; ihr Wesen bestehe darin, „Umrisse und Körperbewegungen zu schreiben". Daher läßt er sie nur als Illustration, als flüchtige Textzugabe gelten, als eine „Vermittlerin zwischen dem Augenschein und dem Land der Dichtung". Wer in der Graphik eine selbständige freie Kunst mit eigener Ästhetik erblicke, befinde sich „in vollem Widerspruche zu den Hausgesetzen der bildenden Kunst".[2] Ich

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 643 ff. [2] Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, S. 133 ff.

glaube im Gegenteil: der von mir hervorgehobene Grundunterschied führt allerdings geradenwegs zu einer eigenen Ästhetik der Griffelkünste. Auf diese Eigenstellung der Griffelkünste wird weiterhin, wenn ich die psychologische Einteilung der Künste teleologisch zu vertiefen suchen werde, noch ein entschiedeneres Licht fallen. Mit besonderem Nachdruck hat sich Max Klinger für die Ebenbürtigkeit der Griffelkunst mit der Malerei eingesetzt.[1]

Auf eine Einteilung der Griffelkünste einzugehen, halte ich an dieser Stelle nicht nur nicht für geboten, sondern für ablenkend. Denn hier liegt der Einteilungsgrund in den möglichen technischen Verfahrungsweisen.

VIII

DAS ZUSAMMENWIRKEN DER KÜNSTE

13. Noch muß das Zusammenwirken der Künste mit ein paar Worten berührt werden. Nur insofern natürlich kann das Zusammenwirken der Künste hier Gegenstand der Erörterung sein, als damit eine einheitliche, geschlossene ästhetische Wirkung beabsichtigt ist. Wenn in einem künstlerisch angelegten Park ein Konzert stattfindet, so kann sich im Zuhörer der ästhetische Eindruck des Parkes mit dem der Musik vereinigen. Allein hier liegt ein zufälliges und loses Zusammentreten zweier Künste vor.

Zu einer organischen Einheit von Künsten kommt es einmal von der Baukunst aus. Wenn ein Bauwerk — eine Kirche, ein Haus — unter Mitwirkung der Bildhauerei errichtet wird, so liegt eine organische Einheit von Bau- und Bildhauerkunst vor. Dasselbe ist natürlich der Fall, wenn bei einem Umbau beide Künste zusammenwirken. Der Zweibund kann sich aber auch zu einem Drei- und Vierbund gestalten, wenn sich zum Baumeister und Bildhauer noch der Maler und mancherlei kunstgewerbliche Künstler gesellen. Es kann die innere Einrichtung und Ausschmükkung des Baues (wobei Maler, Bildner und mancherlei Kunsthandwerker zusammenwirken) in organischem Anschluß an den Bau durchgeführt werden und schon bei der Anlage des Bauwerks mit in Rechnung gezogen worden sein. Wenn dagegen, wie das bei Mietswohnungen der Fall zu sein pflegt, die innere Einrichtung der Räume gar nicht oder nur einigermaßen mit Rücksicht auf die bauliche Anlage geschieht und man, eben so gut es geht, die innere Einrichtung den gegebenen baulichen Ver-

[1] Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 2. Aufl., Leipzig 1895.

hältnissen anpaßt, oder wenn gar die Wohnungseinrichtung ein Aggregat darstellt, das man nach Möglichkeit in Übereinstimmung mit sich zu bringen bemüht war, dann kann von einem organisch einheitlichen Gesamtkunstwerk natürlich keine Rede sein.

Noch weit innigere Vereinigungen von Künsten kommen von Musik und Dichtkunst aus zustande. Da tritt uns erstens der Gesang als Einheit von Ton- und Dichtkunst entgegen. Im Gesang wird die Ausgestaltung der menschlichen Stimme zu Wörtern, also der sinnliche Träger des Dichtungskunstwerkes, zugleich als unmittelbarer sinnlicher Stoff für musikalische Tonformung benutzt. Derselbe sinnliche Stoff, der die mittelbare Grundlage des Dichtungswerkes bildet, wird unmittelbar zum musikalischen Kunstwerk umgeschaffen. So geht auch der geistige Gehalt der Dichtung in den Gesang ein, allein er bleibt doch ein Mittelbares; im Vordergrunde des Eindrucks steht das Musikalische. Es muß daher der Gesang in der Ästhetik der Musik, nicht in der Ästhetik der Dichtkunst behandelt werden. Der Gesang kann sich nun wiederum mit Musik in der Weise verbinden, daß ein Instrument (etwa Klavier) oder mehrere mit der menschlichen Stimme ein Ton-Ganzes bilden. Auf diese Verbindung brauche ich nicht einzugehen.

Noch eine andere enge Verbindung geht die Musik ein. Der Tanz bedarf der Musik als der Seele, die ihm allererst in vollbefriedigender Weise Sinn und Halt gibt. Die Vereinigung dieser beiden Künste beruht auf dem Rhythmus: der Zuschauer verschmilzt die rhythmische Gliederung der Musik mit den Tanzbewegungen und fühlt auf dieser Grundlage auch die gehörten Melodien und Harmonien in die Tanzbewegungen ein.

Vor allem aber ist es die Schauspielkunst, die den Grundstock für organische Kunst-Einheiten bildet. Genau betrachtet, ist die Schauspielkunst schon an sich selbst eine zusammengesetzte Kunst: sie zerlegt sich in die Gebärdenkunst und die dramatische Dichtung als ihre beiden Elemente. Die Gebärdenkunst versucht entweder mit ihren eigenen Mitteln einen der dramatischen Dichtung ähnlichen Verlauf zur Verkörperung zu bringen; dann ist sie Pantomime. Oder sie geht ein Bündnis mit der zu akustischem Ausdruck gebrachten dramatischen Dichtung ein; dann entsteht die Schauspielkunst. Das Ausgezeichnete dieser Verbindung besteht darin, daß ein höchst einheitlicher und zugleich höchst charakteristischer Gesamteindruck entsteht. Deswegen habe ich kein Bedenken getragen,

die Schauspielkunst unter Absehen von ihrer Zusammensetzung schon in die Hauptgliederung der Künste mit aufzunehmen.

Jedermann weiß nun, daß die Schauspielkunst in organische Verbindung mit der Bühnenkunst tritt. Die Bühnenkunst selbst aber ist schon höchst zusammengesetzter Natur. Da kommt einmal der Dekorationsmaler in Betracht. Die Theatermalerei ist ein unter ganz besonderen Bedingungen stehender Zweig der Malerei. Sodann aber sind an der Bühnenkunst verschiedene Betätigungsweisen beteiligt, die teils dem Kunstgewerbe, teils dem, was ich angewandte Kunst nannte, teils dem Grenzgebiet zwischen diesen beiden Schaffensweisen angehören. Die Kunst der Bühnenbeleuchtung, die Tätigkeit des Theaterfriseurs beispielsweise gehören zur angewandten Kunst. Die Herstellung der Bühnengewänder dagegen nähert sich in vielen Fällen denjenigen echten Kunstbetätigungen an, die ich unter dem Namen „Kunstgewerbe" zusammenzufassen pflege. Insoweit echte Gegenstände des Schmuckes, der Zimmereinrichtung usw. verwendet werden, ist das Kunstgewerbe in eigentlichem Sinn an der Bühnenkunst beteiligt. Wie verwickelt in der Bühnenkunst die Sache liegt, sieht man, wenn man bedenkt, daß in ihr auch die Kunst der Massengruppierung und der hierdurch bedingten Erzeugung von Gesamtbühnenbildern von hervorragender Bedeutung ist. Hier handelt es sich um eine Betätigung, die sich an die Kunst des lebenden Bildes anschließt und sich als eine Weiterführung des lebenden Bildes ins Bewegte und Akustische (man denke an das Murmeln, Klagen, Johlen der Volkshaufen auf der Bühne) ansehen läßt.

So ist das auf der Bühne aufgeführte Drama ein in hohem Grad zusammengesetztes Kunstwerk.[1] Gesellen sich nun gar noch Ton- und Tanzkunst dazu, so erreicht die Zusammengesetztheit den höchsten Grad. Man darf von der Oper und dem Tondrama sagen, daß hier ein nahezu alle Künste zu unvergleichlicher Gesamtwirksamkeit in sich vereinigen-

[1] Eine völlig andere Auffassung vertritt HUGO DINGER. Er gibt der dramatischen Kunst eine von allen übrigen Künsten gesonderte Stellung. Er kann nicht stark genug hervorheben, daß sie ganz für sich dastehe. Die dramatische Kunst aber nimmt er als Einheit von dramatischer Dichtung, Schauspiel- und Bühnenkunst (Dramaturgie als Wissenschaft, Bd. 2, S. 197 ff.). Indessen zweifle ich, daß seine weitschweifigen Darlegungen einen auch nur in bescheidenem Maße auf scharfe psychologische Begriffe und eindringendes Erörtern Anspruch erhebenden Leser überzeugen können. Dinger sieht überhaupt nicht die wissenschaftlichen Probleme, die sich bei dem Unternehmen, die Kunst zu gliedern, darbieten. Und doch widmet er im Grunde den ganzen zweiten Band seines Werkes diesem Unternehmen.

des Kunstwerk vorliegt. In wie hohem Grade diesem Gesamtkunstwerk berauschende und beseligende Kraft innewohnt, kann man aus Richard Wagners Darlegungen ersehen. Ist er doch von der gesteigerten Lebendigkeit, die den Einzelkünsten durch ihr Aufgehen in dem Allkunstwerke der Zukunft zuteil wird, so hingerissen, daß er in den Einzelkünsten nur „egoistisch-selbständige", mechanische und künstliche Gebilde und nur in dem „allgemeinsamen" Bühnentondrama die Verkörperung wahrhafter Kunst erblickt.

Mit diesen dürftigen Bemerkungen über die zusammengesetzten Künste muß es hier sein Bewenden haben. Alle Fragen, die sich auf die Art der Einheit der Künste im Bühnenschauspiel und in der Oper, auf die Möglichkeiten, wie hier die Vereinigung der Künste hergestellt werden kann, auf die Grenzen, die dieser Vereinigung zu ziehen sind, auf die seelischen Leistungen, die durch solches Zusammenwirken der Künste dem Betrachter mit Recht oder Unrecht zugemutet werden, beziehen, müssen hier beiseite bleiben. Den Gegenstand dieses Kapitels bildet die Gliederung der Künste nur insoweit, als sie ohne ein Eingehen in die Ästhetik der einzelnen Künste gegeben werden kann.

IX

GLIEDERUNG DER KUNSTWERTE VON DER SINNLICHKEIT UND DINGLICHKEIT HER

14. Die hiermit zu Ende geführte Gliederung der Künste hat ihre Begründung in der Psychologie des künstlerischen Schaffens. Wurde hierbei auch auf die Natur der materiellen Stoffe, in denen sich das künstlerische Schaffen vollzieht, Rücksicht genommen, so geschah dies doch immer von der psychologischen Seite aus. Das heißt: die materiellen Stoffe wurden nur insoweit in Betracht gezogen, als durch sie eigentümliche seelische Bedingungen für das Schaffen des Künstlers gegeben werden.

Die weitere Aufgabe ist nun, zu zeigen, daß diese psychologisch gegründete Einteilung auch einen teleologischen Wert hat; das heißt: daß die auf diesem Wege gewonnenen Künste sich ebendamit, daß sie auf diesem Wege herausgegliedert wurden, auch als Künste von charakteristischem künstlerischen Werte erweisen. Mit anderen Worten: es

wird zu zeigen sein, daß die psychologische Gliederung der Künste zugleich auch eine Gliederung der Kunstwerte darstellt. Hierdurch wird die Berechtigung jener psychologischen Einteilung soweit vertieft und befestigt werden, als dies überhaupt möglich ist. Zu diesem Zweck werde ich die verschiedenen Einteilungsgründe, die sich uns aufgedrängt haben, vorzunehmen haben, um bei jedem Einteilungsgrund die Frage zu beantworten, welche eigentümlichen künstlerischen Werte den jedesmal entstandenen Gliedern entsprechen.

Die erste Gliederung wurzelte in den verschiedenen Arten der Sinnlichkeit (S. 385 ff.): es ergab sich die Einteilung in ein optisches, ein akustisches, ein optisch-akustisches und ein phantasiesinnliches Kunstgebiet. Daß hiermit zugleich charakteristisch verschiedenartige Kunstwerke entspringen, kann nicht bezweifelt werden.

Was sich dem Auge darbietet, ladet in höherem Grade zum Verweilen im sinnlichen Scheine ein als das sich dem Ohr Darbietende. Farben und räumliche Gestalten halten den ästhetischen Betrachter in der sinnlichen Außenseite der Welt stärker fest als das Reich der Töne; sie gewähren der Sinnlichkeit des Betrachters reichere und fesselndere Nahrung. Die Töne geben sich unmittelbarer und inniger als ein Innerliches zu fühlen; indem sie sich ins Innerliche übersetzen, ist dies mehr ein Aufgesogenwerden, ein Verzehrtwerden des Sinnlichen vom Seelischen als in dem entsprechenden Vorgang bei Farben und Gestalten. Auch diese fordern den Betrachter zu beseelendem Verhalten auf; ist doch die Einfühlung die allererste Bedingung künstlerischen Anschauens. Allein in dem einfühlenden Verhalten gegenüber den Farben und Gestalten liegt ein bedeutend stärkerer Nachdruck auf dem Sinnlichen als in der Einfühlung, die wir an den Tönen vornehmen; jene Einfühlung ist von sinnlicherer Färbung. Es wäre ein Mißverständnis gröbster Art, wenn man als Einwand geltend machen wollte, daß gerade Musik auf geschlechtliche Gefühle erhitzend einzuwirken imstande ist. Denn abgesehen von allem Anderen handelt es sich ja in unserer Erwägung gar nicht um Sinnlichkeit in der Bedeutung des Geschlechtlichen, sondern um das Hingegebensein an die sinnliche Oberfläche der Welt. Nur soviel soll gesagt sein, daß auf dem optischen Kunstgebiet die Einfühlung durch das stärkere Hingegebensein an den sinnlichen Schein ihren eigentümlichen künstlerischen Wert erhält, während umgekehrt die

akustische Einfühlung sich durch die entschiedenere, raschere Umsetzung des Sinnlichen ins Innerliche, durch das Überwiegen der seelischen Seite kennzeichnet. Man darf sagen: die Töne geben sich selbst beinahe wie eine Art von Seele zu fühlen.

Dazu kommt noch eine andere Erwägung. Die Sinnenseite der Welt tritt in sozusagen gegenwärtigerer Weise in das Gebiet der Gesichtswahrnehmungen als in das Reich des Gehörs ein. Was sich uns vor das Auge hinstellt, ist ein verharrendes Nebeneinander. Das Reich der Töne hat den Charakter flüchtigen Vorüberschwebens. Das Bleibende aber macht einen eindringlicheren, gegenwärtigeren Eindruck als das rastlose Nacheinander. Sodann aber: die Qualitäten der Gesichtswelt gehen in ihren Unterschieden ungeheuer weit auseinander. Man hat hierbei zu bedenken, daß jede räumliche Gestalt sich als ein eigentümlich qualitativer Gesamteindruck zu fühlen gibt. Bringt man, wie man muß, diese qualitative Seite der räumlichen Gestaltungsunterschiede wesentlich mit in Anschlag, dann leuchtet ein, daß in der Gehörswelt die qualitativen Unterschiede weit mehr nach derselben Richtung zusammenlaufen, sich weit mehr in ihrer inneren Verwandtschaft geltend machen als die qualitativen Unterschiede an den sichtbaren Dingen. Daher darf man sagen: die Sinnenseite der Welt tritt in das Gebiet der Gesichtswahrnehmungen nicht nur eindringlicher, sondern auch qualitätsreicher, mit einer viel größeren Fülle von Mannigfaltigkeit ein als in die Sphäre der Gehörswelt. Das Reich der Töne ist eine verhältnismäßig karge Sinnlichkeitsoffenbarung der Weltkräfte. Dazu kommt noch: mit den Gesichtswahrnehmungen verschmilzt unwillkürlich, man mag als kritischer Philosoph auf welchem Standpunkt auch immer stehen, die dunkle Vorstellung des Vollkörperlichen, des Materiellen, des Substantiellen. Was sich uns sichtbar darbietet, besitzt so den Charakter des Leibhaftigen, Wirklichkeitsfesten. Die Töne können sich in dieser Hinsicht mit den räumlichen Gestalten nicht im entferntesten messen. Aus allen diesen Gründen kommt es, daß die farbig-räumliche Gestaltenwelt für jedermann die Hauptsache an der sinnlichen Seite der Welt bedeutet, so recht eigentlich als Stellvertreter der Sinnenwelt überhaupt gilt.

Auch aus dieser zweiten Erwägung heraus ergibt sich für die optischen Künste ein eigentümlicher Kunstwert: die Sinnenseite der Welt bringt sich in ihnen eindringlicher und umfassender zur Darstellung als in dem

akustischen Kunstbereich. Beim Genießen der optischen Künste wird uns weit mehr das Gefühl von dem unermeßlichen sinnlichen Reichtum der Welt, von der unerschöpflichen Fülle ihres sinnlichen Zaubers zuteil als beim Hören von Tonwerken. Diese lassen den sinnlichen Erscheinungsreichtum der Welt nur in weit bescheidenerem Grade in sich ein. Wollte ich mich dichterisch-metaphysisch ausdrücken, so könnte ich sagen: in den optischen Künsten kommt weit mehr als in der Tonkunst das schwelgende Schaffen des Naturgeistes, der sinnenfreudige Drang, von dem die Weltseele bewegt ist, zum Ausdruck. In der Tonkunst dagegen tritt mehr die Innenseite der Welt in Erscheinung. Ihren Schmuck und Putz, ihre lockenden, prangenden Gewande hat die Welt, wie sie sich in den Tonschöpfungen äußert, von sich getan.

Nimmt man beide Erwägungen zusammen, so lautet das Ergebnis: der ästhetische Wert der optischen Künste kennzeichnet sich im Vergleiche mit der Tonkunst durch ein nachdrücklicheres Hervortreten der sinnlichen Seite der Einfühlung und durch ein eindringlicheres und umfassenderes Zur-Geltung-Bringen des sinnlichen Reichtums der Welt. Und umgekehrt hat der ästhetische Wert der Tonkunst sein Eigentümliches in einer stärkeren Zurückgezogenheit der Einfühlung nach innen und in einem sparsameren Hervortretenlassen des sinnlichen Reichtums der Erscheinungswelt. Es darf von vornherein angenommen werden, daß das optisch-akustische Kunstgebiet eine Vereinigung der Vorzüge beider Kunstgebiete darstellt. Bei der Schauspielkunst freilich wird dann noch vor allem darauf Rücksicht zu nehmen sein, daß die Dichtkunst es ist, die dem Schauspieler die tönenden Worte liefert.

15. Was den ästhetischen Wert der Dichtung als der Kunst der Phantasiesinnlichkeit betrifft (und nur insoweit kommt sie ordnungsgemäß für den Fortgang unserer Erwägungen zunächst in Betracht), so ist vor allem darauf zu achten, daß die sinnliche Seite der Gestalten (immer abgesehen von der sprachlichen Grundlage) in die Phantasie des Betrachters hineinverlegt ist. Hiermit ist eine Tatsache von ungeheuerer Tragweite ausgesprochen. Auch der Sinnenschein der Gestalten der Dichtkunst gehört hiernach lediglich der Innenwelt des Betrachters an. Die sinnlichen Gestalten der optischen und akustischen Kunstwerke werden, da sie sich der Sinneswahrnehmung darbieten, ebendamit von jedermann unwillkürlich als zur Außenwelt gehörig empfunden. Die

Gestalten der Dichtkunst dagegen sind bloße Phantasiegebilde; auch ihre sinnliche Seite ist nur für das Phantasiesehen, Phantasiehören, Phantasietasten, Phantasieschmecken vorhanden. So wird daher auch die sinnliche Oberfläche der dichterischen Gestalten von jedermann ausschließlich als zur Welt des eigenen Bewußtseins gehörig, als subjektives Geisteserzeugnis empfunden.
Sonach erfährt das Sinnendasein der dichterischen Gestalten von vornherein eine Vergeistigung, eine Verinnerlichung. Die Gestalten der Dichtung erscheinen als von Geist umgeben, getragen und durchdrungen; sie atmen im Element des Geistes; Geisteshauch scheint sie zu umwehen. Im Vergleich mit ihnen haftet dem Sinnendasein der optischen und akustischen Kunstwerke etwas Grobes, Aufdringliches, Undurchsichtiges an. Was die Dichtung bietet, ist eben auch nach seiner sinnlichen Seite geistdurchschienen.
Freilich führt dieser ästhetische Vorzug der Kunst der Phantasiesinnlichkeit zugleich auch eine Schranke als Kehrseite mit sich. Im Vergleiche mit dem Sinnendasein der optischen und akustischen Kunstwerke hat die Sinnlichkeit der dichterischen Gestalten etwas Dünnes und Schwaches. Was ich vorhin an den optischen und akustischen Kunstwerken als Grobheit ihrer Sinnenseite bezeichnete, ist doch anderseits als Kraft und Festigkeit ihres Sinnendaseins anzuerkennen. Die Phantasieanschaulichkeit hat im Vergleiche mit der Anschaulichkeit des sinnlichen Wahrnehmens nicht nur etwas Blasses und Unbestimmtes, sondern auch etwas in hohem Grade Bruchstückartiges und Lückenhaftes. Die gemalte Landschaft steht mit verharrendem, durchweg bestimmtem, durchweg ausgefülltem Sinnlichkeitsdasein vor mir; demgegenüber hat die vom lyrischen oder erzählenden Dichter beschriebene Landschaft etwas Verschwebendes, Zerflatterndes, nur hier und da Andeutendes. Der eigentümliche ästhetische Wert der Dichtkunst charakterisiert sich durch dieses Zusammen: die Phantasiesinnlichkeit ist einerseits Höherbildung des Sinnlichen durch das geistige Daseinselement, anderseits Abschwächung und Verdünnung des Sinnlichen. Im Genießen der Dichtkunst werden Vorzug und Schranke in Einem empfunden.
Noch in einer andern Hinsicht ist die Tatsache der Phantasiesinnlichkeit von Tragweite für den ästhetischen Wert der Dichtkunst. Bis jetzt war an der Phantasiesinnlichkeit ihr Geistcharakter ins Auge gefaßt worden.

Nun soll auf die Fähigkeit der Phantasiesinnlichkeit, die sinnliche Seite der Welt zur Darstellung zu bringen, geachtet werden.

Zweifellos ist die Phantasiesinnlichkeit hierin in bedeutendem Vorteile gegenüber dem optischen und akustischen Kunstbereiche. Denn die Phantasiesinnlichkeit bedeutet nicht nur Phantasiesehen, sondern auch Phantasiehören, und nicht nur dieses, sondern auch Phantasietasten, Phantasieriechen usw. Die phantasiesinnliche Kunst kann daher sämtliche Seiten der sinnlichen Oberfläche der Welt zur Darstellung bringen. Der Dichter ist imstande, uns ebenso unmittelbar wie das farbige Aussehen und die räumliche Gestaltung der Dinge auch ihr Tönen und ihre der Tast- und Wärmeempfindung, dem Geruch und Geschmack sich darbietenden Eigenschaften zu beschreiben. Man stelle sich vor, was die modernen Lyriker und Romandichter hierin zu leisten vermögen. Der Dichter vermag uns in unserer allseitigen Sinnlichkeit in Anspruch zu nehmen und die Welt in alle unsere Sinne einziehen zu lassen. Allerdings ist dabei die prinzipielle Einschränkung hinzuzudenken, daß unter den Sinnen immer nur die Umsetzung der wirklichen Sinne in Phantasiesinne zu verstehen ist. So ist also die Dichtkunst die einzige Kunst, die allen Arten von Sinnlichkeit, in denen die Welt sich uns darbietet, gewachsen ist. Allerdings ist hiermit zugleich die Schranke verknüpft, daß die sinnliche Darstellung der Welt, wie sie von der Dichtkunst geliefert wird, sich an Bestimmtheit und Lückenlosigkeit des sinnlichen Mediums auch nicht von weitem mit dem, was die optischen und akustischen Künste in dieser Hinsicht zu leisten vermögen, vergleichen kann. Es ist eben keine wirkliche, sondern nur phantasiemäßige Sinnlichkeit, worin von der Dichtkunst die Welt dargestellt wird.

So ist also dem Kunstgebiet des Phantasiesinnlichen ein ganz eigentümlicher ästhetischer Wert zugeordnet; und wie bei dem optischen und akustischen Kunstgebiet ist der ästhetische Wert verwickelter Natur. Die Dichtkunst vermag der Sinnenfläche der Welt in allen Arten von Sinnlichkeit, in denen sie sich zeigt, beizukommen, und sie tut dies in einer Weise, daß die sinnliche Darstellung eine Erhebung des Sinnlichen in ein geistiges Daseinsmedium bedeutet, — ein Vorzug, der allerdings zugleich mit der Schranke behaftet erscheint, daß damit eine beträchtliche Verdünnung und Abschwächung des Sinnlichen gegeben ist.

16. Mit der Gliederung der Künste nach den Arten der Sinnlichkeit ver-

bindet sich, so haben wir gesehen, die Einteilung nach Dinglichkeit und Undinglichkeit des dargestellten Gehaltes. Es gilt jetzt, nach dem teleologischen Werte dieses zweiten Einteilungsgrundes zu fragen.

In dem ersten Fall kennzeichnet sich das Kunstwerk, wie wir gesehen haben, dadurch, daß es einen individuell-bestimmten Vorstellungsinhalt zur Darstellung bringt. Darstellung von Einzeldingen, Einzelmenschen, Einzelvorgängen, Einzelhandlungen ist der Zweck des Kunstwerkes. Darin liegt ausgesprochen, daß die sich in diesem Fall befindenden Künste — ich nannte sie die dinglichen — des Weltinhaltes und Weltgeschehens in seiner vollen Bestimmtheit mächtig sind. In den dinglichen Künsten werden einzelne Naturgestalten, einzelne Naturvorgänge, einzelne Menschen, einzelne Handlungen, einzelne Schicksale zur Darstellung gebracht. Der Lebens- und Weltinhalt geht in seiner Bestimmtheit in diese Künste ein. Vor allem hinsichtlich des menschlichen Inhalts zeigt sich die Wichtigkeit dieser Eigentümlichkeit. Die dinglichen Künste stellen die Erlebnisse, Kämpfe, Entwicklungen der Menschen dar; die kleinen und großen, privaten und öffentlichen Geschicke der Menschheit bilden ihren unmittelbaren Gegenstand. Der ästhetische Wert der dinglichen Künste ist durch dieses Gesättigtsein mit individuell-bestimmtem Weltinhalt charakterisiert.

Ganz anders die undinglichen Künste. Ihr ästhetischer Wert besteht darin, daß sie zeigen, wie sich der Lebens- und Weltinhalt in dem Elemente der Stimmungen und Gefühle spiegelt. Sie wollen nicht Vorgänge, Ereignisse, Handlungen, nicht bestimmte Lagen und Szenen, nicht die zur Individualität gediehene Wirklichkeit darstellen. Nichtsdestoweniger sind doch auch sie voll von Lebens- und Weltgehalt. Zwar was sie darstellen, ist zunächst das menschliche Fühlen überhaupt, das Fühlen in seinem ungegenständlichen Verhalten; allein wenn auch die Bezogenheit des Fühlens auf bestimmte Dinge, Vorgänge, Menschen, Handlungen fehlt, so ist es doch von dem Lebens- und Weltinhalt bewegt und erfüllt. Die undinglichen Künste bringen das Gefühlsleben als solches, wie es sich unter der Einwirkung des Lebens- und Weltinhalts gestaltet und entwickelt, zur Darstellung. Und es ist ein Genuß von ganz eigenartiger Befriedigung, der individuell-bestimmten Welt fern zu bleiben und dennoch durch das Medium der Gefühle und Stimmungen mit Lebens- und Weltgehalt in innigste Fühlung zu treten. Es könnte ja jemand aus dem,

was vorhin über den ästhetischen Wert der dinglichen Künste gesagt wurde, die Folgerung ziehen: die Darstellung des Weltinhalts werde gemäß dem Gesagten von den dinglichen Künsten erschöpfend geleistet; es sei daher eine ziemlich überflüssige Rolle, die hiermit den undinglichen Künsten zugewiesen werde. Dem ist mit nichten so; vielmehr ist es eine große Sache, daß das ungegenständliche Gefühls- und Stimmungsleben fähig ist, den Lebens- und Weltgehalt in sich in umfassender Weise zu spiegeln. Es fehlt freilich die Bestimmtheit des Lebens- und Weltinhalts; aber es fehlt damit zugleich seine Grobheit und Aufdringlichkeit. Wir treten mit den typischen Zügen des Weltinhalts, mit den allgemeinen Weisen und Zusammenhängen menschlichen Geschehens stimmungs- und ahnungsmäßig in Berührung. Und darin liegt eine Lust unvergleichlicher Art.

Ich muß mich so allgemein ausdrücken, damit die Bezeichnung des ästhetischen Wertes auf alle undinglichen Künste paßt. Mit jeder bestimmteren Bezeichnung würde die Gefahr entstehen, daß das Gesagte entweder nur auf die Baukunst oder nur auf die Tonkunst usw. anwendbar wäre.

17. Innerhalb der dinglichen Künste ergeben sich nun besonders wichtige Unterschiede des ästhetischen Wertes, je nachdem die Darstellung des dinglichen Weltinhalts mit Mitteln der optischen oder der phantasiemäßigen Sinnlichkeit unternommen wird. Wir achten jetzt also darauf, wie der den dinglichen Künsten eigentümliche Wert sich in sich unterscheidet, indem er sich mit dem Unterschiede der Gesichts- und der Phantasiesinnlichkeit verbindet. Dabei zähle ich zu den Mitteln der Phantasiesinnlichkeit auch den sprachlichen Ausdruck, das Wort. Die Phantasiesinnlichkeit bringt es ja, wie wir gesehen haben, zu einer Kunst nur mit Hilfe des Wortes.

Da stellt sich uns nun vor allem die Tatsache vor Augen, daß mit den Mitteln der Gesichtswahrnehmung sich die zur Individualität eines Menschen gehörenden Vorstellungen auch nicht im entferntesten eindeutig ausdrücken lassen. Der Maler vermag wohl den Ton, auf den das Stimmungs-, Gefühls-, Affektenleben eines Menschen gestimmt ist, aufs feinste zum Ausdruck zu bringen; allein er ist mit all seiner Kunst nicht imstande, uns darüber Gewißheit zu geben, von welchen Vorstellungen dieser Mensch in der Lage, in der er dargestellt ist, erfüllt und bewegt

wird. Und zwar bezieht sich dieses Unvermögen nicht etwa nur auf die Darstellbarkeit der Erkenntnisvorgänge, sondern auch derjenigen Vorstellungen, durch welche die Gefühle, Affekte, Begehrungen, Willensrichtungen ihren bestimmten Inhalt empfangen. Der Maler ist nicht nur außerstande, darzustellen, worüber etwa dieser alte Mann nachdenkt, sondern auch, welche bestimmten Pläne, Hoffnungen, Befürchtungen er hegt, mit welchen Mitteln er seine Absichten erreichen will, welche Vorteile er durch seine Handlung zu erringen hofft, welchen Gefahren er durch sein Unternehmen entgegenzugehen fürchtet. Kurz: für die optischen Künste entzieht sich die ganze Vorstellungssphäre der eindeutigen und selbst der nur einigermaßen bestimmten Darstellung. Die optischen Künste stellen die menschlichen Gestalten überwiegend als Trieb-, Gefühls-, Leidenschafts-, Willenswesen hin; sie drängen das menschliche Innenleben ins Emotionale hinein; das Vorstellungs- und Erkenntnisleben der Menschen kann nur in mehr oder weniger unbestimmter Andeutung zum Ausdruck kommen. Und soweit die optischen Künste sich die Aufgabe stellen, bestimmte Vorstellungs- und Erkenntnisvorgänge als solche, oder Gefühls- und Willenserregungen, insofern sie ihren Inhalt durch bestimmte Vorstellungs- und Erkenntnisvorgänge empfangen, darzustellen, müssen sie zu außerästhetischen Mitteln, zu prosaischer Belehrung des Betrachters, greifen oder die Voraussetzung machen, daß der Betrachter selbst sich das nötige Wissen irgendwie erworben habe oder erwerben werde. Dies gilt vor allem von der Geschichtsmalerei, aber auch von der mythologischen, religiösen, zum Teil auch von der sittenbildlichen Malerei und von den entsprechenden Zweigen der Bildnerei und der Griffelkünste. Schon im ersten Bande (S. 399 ff.) kam ich von anderer Seite her auf diese Frage zu sprechen; ich nannte dort die Geschichtsmalerei usw. „Kunstzweige mit Vorstellungsüberschuß". In unserem Zusammenhange allererst erhält die dort herangezogene Schranke des künstlerischen Könnens der bildenden Künste ihre tiefere Begründung. Die bildenden Künste vermögen mit ihren eigenen Mitteln, die eben nur Mittel der Gesichtswahrnehmung sind, den Menschen nur insoweit zu individualisieren, als an der Individualität nicht bestimmte Vorstellungsvorgänge beteiligt sind.

Des weiteren aber ist zu bedenken, daß die nach Zeit und Ort bestimmte Lage eines Menschen, je mehr in dieser Lage ein Beabsichtigen

Unternehmen, Handeln stattfindet, desto mehr zu ihrer eindeutigen Veranschaulichung der Vorstellungsvorgänge bedarf, die in diesem Menschen stattgefunden haben und stattfinden. Daher sind die optischen Künste um so weniger imstande, die auf das Jetzt und Hier zugespitzte Individualität eines Menschen eindeutig anschaulich zu machen, je mehr dieser Mensch sich im Getriebe des Handelns befindet, in den Fluß der Ereignisse eingreift, je mehr er also den Zustand ruhigen Gehabens verlassen hat. Und um so mehr vermögen sie dem Auge über die auf das Jetzt und Hier zugespitzte Individualität deutliche Gewißheit zu geben, je mehr der dargestellte Mensch in reiner Zuständlichkeit steht. Dem zuständlichen Jetzt und Hier sind sie weit mehr gewachsen als demjenigen Jetzt und Hier, das einen Punkt im Fluß des Handelns bedeutet. Als Rubens auf dem Gemälde im Prado nach der Erzählung im vierten Buch Mosis das Herandrängen eines Haufens schmerzgequälter, hilfeflehender, hier und da von Schlangen umringelter Menschen an einen Mann, der eine oben an einem schaftartigen Aste befestigte Schlange hält, darstellte, war es ihm völlig unmöglich, die beiden Vorstellungsreihen mit zur Darstellung zu bringen, von denen das Gefühls- und Willensleben der dargestellten Menschen wesentlich bestimmt ist: einerseits nämlich die Vorstellung, von feurigen Schlangen gebissen worden zu sein, und anderseits die Vorstellung, laut der Verkündigung Jehovas durch das Anblicken der aufgerichteten ehernen Schlange Heilung zu erlangen. Nur die Grundrichtung des Trieb-, Gefühls- und Willenslebens der Menschen konnte er darstellen, nicht aber das Bestimmte, was diese Menschen erlebt haben, und was sie erhoffen. Das Ereignis in seiner auf das Jetzt und Hier zugespitzten Individualität war für die Gesichtswahrnehmung undarstellbar. Wenn dagegen Rembrandt auf dem Kopenhagener Bilde einen am Fenster stehenden lesenden jungen Mann darstellt, so ist das Jetzt und Hier in diesem Falle vollständig in die Individualisierung aufgenommen. Denn was der junge Mann, abgesehen von seiner dargestellten Zuständlichkeit, sonst noch denkt und plant, ist für den Sinn des Bildes gleichgültig.

Es ergibt sich sonach: die dinglichen Künste der optischen Art vermögen menschliches Dasein nur in eingeschränkter Weise zu individualisieren. Menschliches Innenleben ist für sie nur insoweit eindeutig darstellbar, als es nicht in Vorstellungsvorgängen besteht und die

gefühls- und willensmäßigen Erregungen nicht durch Vorstellungsvorgänge bestimmt sind. Die dinglichen Künste der optischen Art lassen, indem sie den Menschen individualisieren, überwiegend die emotionale Seite seines Seelenlebens hervortreten. Und hieraus ergab sich weiter der Folgesatz: für diese Künste ist das Jetzt und Hier um so weniger eindeutig darstellbar, je mehr es einen Punkt im Getriebe der Begebenheiten und Handlungen bedeutet.[1]

Man darf nun aber nicht meinen, daß die bildenden Künste wegen der ihrem Individualisierungsvermögen anhaftenden Eingeschränktheit überhaupt nicht befriedigend zu individualisieren imstande wären. Sie bringen, wenn sie Menschen darstellen, trotz der hervorgehobenen Schranken doch den Eindruck lebensvoller Individuen hervor. Man nehme etwa Raffaels Karton „Das Opfer von Lystra". Wer wollte behaupten, daß in den hier dargestellten Personen die Vorstellungskreise, von denen sie laut der Erzählung der Apostelgeschichte in ihrem Handeln bestimmt sind, eindeutig zur Anschauung gebracht werden? Kein Mensch vermöchte aus dem anschaulich Dargestellten als solchem die Voraussetzungen und den Inhalt der Handlung herauszulesen. Nichtsdestoweniger machen die dargestellten Gestalten den Eindruck lebensvoller einmaliger Individuen. Woher kommt nun dies? Wie ist es zu erklären, daß die bildenden Künste trotz jener wesentlichen Schranken des Individualisierungsvermögens dennoch den Eindruck unabgeschwächter Individualität hervorzubringen imstande sind? Man muß hierbei an zweierlei denken. Erstens an das Sinnenkräftige der anschaulichen Darstellung. Die menschlichen Gestalten, die der bildende Künstler erschafft, tragen für die Gesichtswahrnehmung in demselben Grade oder vielleicht in noch zusammengefaßterer, noch mehr herausgearbeiteter Weise das Gepräge der Individualität, wie wir es an den Menschen der Wirklichkeit zu sehen gewohnt sind. Und zweitens muß man daran denken, daß das Gefühls- und Willensmäßige an dem Seelenleben der Menschen eine

[1] Hiermit stimmt durchaus überein, was im ersten Band (S. 405 f.) über die Bildnismalerei gesagt wurde. Sobald das Bildnis den Anspruch erhebt, „diese Einzelperson mit ihrer Vergangenheit, ihrer Stellung, ihren Bestrebungen" darzustellen, ist der Malerei eine Aufgabe zugewiesen, der sie mit ihren künstlerischen Mitteln nicht gewachsen ist. Denn es müßten die vergangenen und gegenwärtigen Vorstellungskreise mit zur anschaulichen Darstellung gebracht werden können, wenn diese Aufgabe erfüllt werden sollte. Wenn dagegen das Bildnis „überhaupt nur eine Person mit bestimmten Eigenschaften" bedeuten will, so ist dem Individualisierungsvermögen der Malerei eine Aufgabe gestellt, der sie durchaus gewachsen ist.

bis in die feinsten Spitzen sich erstreckende Individualisierung gewinnen kann. Können auch die bestimmten Inhalte des Fühlens und Strebens nur ungenügend in die Individualisierung aufgenommen werden, so können doch der durch das Trieb-, Gefühls- und Willensleben einer Person hindurchgehende Ton, die Richtung, der Zug, der Rhythmus, die Temperatur, die diese Seiten ihres Seelenlebens beherrschen, zu eindeutig-sinnlicher Darstellung gebracht werden. Die gesichtsanschauliche Darstellung eines Charakters ist gleichsam die zu sinnlicher Anschauung gebrachte emotionale Idee des jedesmaligen Menschen. Kurz könnte man also jene Frage so beantworten: der Eindruck unabgeschwächter Individualität, den die bildenden Künste trotz der hervorgehobenen Schranken erzeugen, beruht auf der eindringlichen Sprache, welche die Individualisierung vermöge ihres sinnenkräftigen und emotionalen Charakters führt.

Ganz anders ist es mit dem Individualisierungsvermögen der Kunst der Phantasiesinnlichkeit bestellt. Für die Dichtkunst bestehen keine solchen Schranken, wie wir sie soeben bei den bildenden Künsten gefunden haben. Der Dichter vermag ohne Schwierigkeit darzustellen, was ein bestimmter Mensch sinnt, denkt, plant, auf welche bestimmten Gegenstände er sein Fühlen, Wünschen, Wollen richtet. Der Dichter muß nicht bei Bezeichnung der Richtung des Gefühls- und Willenslebens stehen bleiben wie der bildende Künstler, sondern er kann den Inhalt des Fühlens und Wollens bis ins Allerbesonderste hinein bezeichnen. Und ebenso kann er die Gedankenbewegungen eines Menschen als solche zum Ausdruck bringen. Delacroix hat Hamlet vor dem Leichnam des Polonius stehend, Othello in das Schlafgemach Desdemonas eintretend dargestellt. Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, welch ein ungeheurer Unterschied hinsichtlich der Bestimmtheit des in Hamlet und Othello in den beiden bezeichneten Lagen stattfindenden Sinnens, Fühlens und Strebens zwischen der Darstellung des Malers und Shakespeares besteht.

Auch läßt sich leicht einsehen, worin dieser gewaltige Vorzug der Dichtkunst vor den bildenden Künsten seinen Grund hat. Phantasiesinnlich lassen sich die Vorstellungsinhalte, die unser Bewußtsein enthält, in weitestem Umfang verkörpern. „In weitestem Umfang", das heißt: sofern die Vorstellungsinhalte fähig sind, Gefühlswerte anzunehmen. Nüch-

terne, rein-logische Vorstellungen also sind ausgeschlossen. Diese Einschränkung aber besagt wenig im Vergleich mit dem ungeheueren Umfang der Vorstellungen, die einer Gefühlsverähnlichung fähig sind. Schon der erste Band hat dargelegt, daß der Dichter sogar „gefühlskahle Vorstellungen“ in Gefühle gleichsam einzubetten vermag (S. 173 ff.).
So ist die Dichtung denn auch imstande, der auf das Hier und Jetzt zugespitzten Individualität selbst in der verwickeltesten Lage einen vollkommen deutlichen Ausdruck zu geben. Ein guter Dichter kann in der Erzählung und (was freilich weit schwieriger ist) auch im Drama selbst beziehungsreichste geschichtliche Unternehmungen, selbst voraussetzungsreichste politische Verhältnisse zu anschaulicher Verkörperung bringen.
Die hiermit gegebene Begründung jenes Vorzugs der Dichtkunst tritt in ein noch deutlicheres Licht, wenn man bedenkt, daß die Vorstellungen, mit denen die Dichtkunst hantiert, durchweg Bedeutungsvorstellungen von Wörtern sind. Der Wortschatz der Kultursprachen aber ist derart reich und biegsam, daß sich mit ihm auch den schwierigsten, verwickeltsten, allerindividuellsten Zuständen, Begebenheiten und Handlungen beikommen läßt. Auch also wenn man von der Dichtkunst als Wortkunst ausgeht, kommt man zu dem Ergebnis, daß für sie die menschliche Individualität auch in ihren durch Vorstellungen bestimmten Betätigungen und Lagen in vollem Umfange eindeutig darstellbar ist.
Auf der anderen Seite freilich bezahlt die Dichtkunst diesen ihren Vorzug mit der Schranke, die der Phantasiesinnlichkeit im Vergleiche mit der Gesichtssinnlichkeit hinsichtlich der Kräftigkeit und Bestimmtheit anhaftet. Hiervon war schon zur Genüge die Rede.
18. Noch in einer anderen Hinsicht folgt aus der Verbindung der dinglichen Natur der Dichtkunst mit ihrem phantasiesinnlichen Charakter etwas Wichtiges für den ästhetischen Wert der Dichtkunst.
Die Dichtkunst vermag das menschliche Innenleben in solchem Umfange darzustellen, als es sich phantasiesinnlich verkörpern läßt. Diese phantasiesinnliche Verkörperung aber besitzt, wie wir soeben gesehen haben, eine ungeheure Hilfe an unseren Vorstellungen. Die Phantasie kann nicht nur die allgemeinen Gefühls- und Willenstendenzen unseres Innenlebens, sondern auch das von bestimmten Vorstellungen geleitete menschliche Innenleben, die auf bestimmte und allerbestimmteste Ziele gerichtete Geistesentwicklung zur Darstellung bringen. Der

Phantasie öffnet sich sonach das geistige Leben der Menschheit, ihr Streben und Kämpfen, ihre Schmerzen und Beglückungen in einem Umfange, wie dies für die optischen Künste auch nicht im entferntesten in Frage kommt. Die Phantasie vermag alle Unbefriedigungen und Widersprüche, an denen die Menschheit leidet, alle Ideale, nach denen sie ringt, alle Verinnerlichungen und Triumphe, deren sie sich erfreut, in sich einzufangen und in Anschauung zu übersetzen. Ich behaupte nicht etwa, daß die optischen Künste dessen gar nicht fähig seien. Schon allein die religiöse Malerei des Christentums legt Zeugnis davon ab, bis zu welcher Tiefe die Sehnsucht, Qual und Seligkeit des menschlichen Gemütes für das Auge dargestellt werden kann. Noch mehr aber zeigt die bildende Kunst der modernen Zeit, besonders auf dem Gebiete der Radierung und verwandter Kunstzweige (man denke nur allein an Klinger), in welchem Grade und Umfange die inneren Kämpfe der Menschheit bildnerisch, malerisch, zeichnerisch bewältigt werden können. Aber so bereitwillig auch dies Alles anerkannt werden mag, so bleibt doch der Satz bestehen, daß der Dichter die geistige Entwicklung in unvergleichlich umfassenderer Weise in seine Kunst hereinzuziehen vermag. Es wäre Wahnwitz, wenn ein optischer Künstler den Gedanken fassen wollte, den Gehalt des Goethischen Faust oder des Byronschen Kain oder des Ibsenschen Brand für das Auge darzustellen. Nur gewisse Grundtöne der geistigen Entwicklung vermag der bildende Künstler anschaulich zu gestalten; die ganze unermeßlich reiche Ausgestaltung der geistigen Entwicklungsvorgänge ins inhaltlich Bestimmte fällt außerhalb seines Könnens. Und es fällt dies auch, wie nebenbei bemerkt werden mag, außerhalb der Leistungsfähigkeit des Tonschöpfers. Die Tonkunst vermag wohl hinsichtlich der dunklen, namenlosen Gefühlsinnigkeit, nicht aber hinsichtlich des Umfangs und Inhalts der dargestellten geistigen Erlebnisse der Menschheit mit der Dichtkunst in Wettbewerb zu treten.

Dabei sind noch, damit der Vorrang der Dichtkunst vor den optischen Künsten völlig deutlich werde, zwei Punkte zu beachten. Erstlich hat man sich zu vergegenwärtigen, daß die Phantasiesinnlichkeit auch bildlich und analogisch verwendet werden kann. Die unsinnlichen Regungen der Seele müssen nicht notwendig durch bestimmte menschliche Gestalten, durch deren Gebärden und Handlungen oder durch die anschau-

lichen Lagen, in denen sie sich befinden, verkörpert werden. Auch abgesehen hiervon kann der Dichter das Unsinnliche dadurch versinnlichen, daß er ihm einen bildlichen Phantasieleib gibt. Damit ist eine Leistungsfähigkeit der Dichtkunst bezeichnet, die einen unermeßlichen Zuwachs hinsichtlich des Vermögens der Darstellung des Innenlebens der Menschheit bedeutet.

Und zweitens hat man daran zu denken, daß die Dichtkunst das Innenleben in seinem Werden darzustellen vermag, nicht also, wie die bildenden Künste, an das Herausgreifen und Festlegen eines zeitlichen Punktes der Entwicklung gebunden ist. Die Phantasietätigkeit, wie sie selbst ein rastlos sich Veränderndes ist, ist auch geradezu darauf angelegt, das, was sie darstellt, im Flusse seiner Entwicklung darzustellen. Daher ist die Entwicklung des Innenlebens so recht das Thema, auf das die Dichtung hingewiesen ist. Es braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, welch einen ungeheueren Vorsprung die Dichtkunst auf Grund dieses Sachverhaltes vor den bildenden Künsten in Ansehung der Darstellung des geistigen Lebens der Menschheit gewinnt.

Es ist in der Ästhetik fast Überlieferung, in der Gliederung der Künste der Dichtkunst den höchsten Rang zuzusprechen. Ich erinnere an Schelling, Hegel, Vischer, Hartmann.[1] Für so unrichtig ich es halten würde, wenn in der psychologischen Einteilung die Dichtkunst durch einen höheren Rang ausgezeichnet würde, so ergibt sich in der teleologischen Vertiefung dieser Einteilung allerdings, wie wir gesehen haben, für die Dichtkunst eine solche Fülle von Vorzügen, daß die Dichtkunst mit Recht als an künstlerischem Wert alle anderen Künste übertreffend bezeichnet werden darf. Was gewöhnlich in Bausch und Bogen behauptet wird, hat sich uns als eine in sich nach verschiedenen Seiten ausgestaltete und ausgemessene Einsicht ergeben.

X

GLIEDERUNG DER KUNSTWERTE VON DEN ÜBRIGEN GESICHTSPUNKTEN AUS

19. Wenige Worte werden genügen, um den Beitrag zu kennzeichnen, den der dritte Einteilungsgrund für den ästhetischen Wert der verschie-

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 625.

denen Künste liefert. Wir unterschieden Künste mit Formung erster und solche mit Formung zweiter Ordnung, je nachdem der vom Künstler zu bearbeitende Stoff verhältnismäßige Ungeformtheit aufweist oder ihm selbst schon in sich vollendete und als solche erhalten bleibende Form wesenhaft zukommt.

In dem zweiten Falle bilden in sich lebendige Dinge die Bausteine für das Kunsterzeugnis. Vor allem ist es der lebendige menschliche Leib, der durch die Kunst einer weiteren Formung unterworfen wird. Dieser Sachverhalt hat zur Folge, daß in weit höherem Grade der Eindruck der Gegenwärtigkeit, der Wirklichkeitsnähe entsteht als in dem andern Falle, wo das Kunstwerk aus ungeformtem Stoff erzeugt wird. Der Schauspieler bringt uns die dargestellten Menschen und Vorgänge in so eindringlicher Weise nahe, wie dies die bildenden Künste niemals zu tun vermögen. Die durch den Schauspieler vergegenwärtigten Gestalten drängen auf uns ein, ziehen uns in ihre Kreise, packen uns mit dem Nachdruck der Lebenswirklichkeit. Ich darf auch sagen: hier wird das Äußerste an Wirklichkeitseindruck geleistet, was sich noch ohne Verletzung der Norm des ästhetischen Scheines leisten läßt. Auch die Dichtkunst vermag sich in Wirklichkeitswucht mit der Schauspielkunst nicht im entferntesten zu messen.

Tritt dieser Gegenwärtigkeitscharakter auch vor allem an der Schauspielkunst hervor, so fehlt er doch auch der Tanzkunst und den anderen hierher gehörenden Künsten keineswegs. Auch das lebende Bild trägt nicht den Charakter der vornehmen Entrücktheit wie das Werk der Bildnerei. Und auch von der Gartenkunst gilt etwas Entsprechendes. Trotz aller Formung und Stilisierung ist es eben doch die lebendige Natur, die uns im Parke umgibt. Man halte den gemalten und den wirklichen Garten nebeneinander: das Wirklichkeitsgewicht ist hier unvergleichlich größer als dort.

Und ebenso werden wenige Worte hinreichen, um die Verschiedenheit des ästhetischen Wertes zu kennzeichnen, die sich auf Grund des vierten Einteilungsgrundes ergibt. Es handelt sich dabei um den Unterschied der freien und unfreien Künste, also um das Fernbleiben oder Hinzutreten eines Gebrauchszweckes. Schon bei Besprechung dieses Unterschiedes von psychologischem Gesichtspunkte aus wurde die teleologische Seite davon miterörtert. So hat sich schon dort ergeben, daß

der ästhetische Wert der Gebrauchskünste durch einen außerästhetischen Faktor geschmälert wird. Diese außerästhetische Seite an ihnen besteht darin, daß die Hervorbringungen dieser Künste nicht etwa nur nebenbei und gelegentlich, sondern wesentlich Gebrauchsdinge sind und daher für das künstlerische Genießen notwendig auch als Gebrauchsdinge in Betracht kommen. Dies läßt sich auch so bezeichnen, daß der Begriff des Kunstscheines auf die Gebrauchskünste keine Anwendung findet. Nur die allgemeine ästhetische Scheinhaftigkeit, die auch dem Naturästhetischen zukommt, haftet den Gebilden der Gebrauchskünste an. Davon war schon im zweiten Kapitel (S. 21) die Rede. Es liegt hier also zweifellos eine tiefeindringende Veränderung in dem ästhetischen Grundgefüge der Gebrauchskünste vor. Dieser Sachverhalt gibt den Gebrauchskünsten in nicht abzuleugnender Weise etwas Gebundenes, von außenher Abhängiges, und ihren Erzeugnissen etwas von Erdenschwere, von gewöhnlicher Wirklichkeit, wie es den Gebilden der freien Künste schlechtweg fremd ist. Aber die Schmälerung des ästhetischen Wertes durch diesen außerästhetischen Faktor darf nicht übertrieben werden. Denn wie wir gesehen haben, wird der Gebrauchszweck in die Formen- und Farbengruppen eingefühlt und so in einen der stimmungssymbolischen Beseelung immanenten Bestimmungsgrund umgewandelt. Der zunächst außerästhetische Gebrauchszweck wird zu einem innerästhetischen richtunggebenden Motiv. Aber völlig wird die außerästhetische Herkunft dieses Leitmotivs doch nicht für den Betrachter beseitigt. Man darf also sagen: es spielt eine gewisse außerästhetische Gebundenheit in die Gebrauchskunstwerke hinein; aber es wird diese außerästhetische Beziehung nicht als störend empfunden, weil diese außerästhetische Abhängigkeit zugleich als in eine immanent das Kunstwerk gestaltende Kraft umgewandelt erscheint. Wenn nun gar an einem Gebrauchskunstwerke die künstlerischen Vorzüge bedeutender Art sind, so kommt das den künstlerischen Wert Schmälernde jenes außerästhetischen Faktors erst recht nicht zu störendem Bewußtsein.

Unter den Gebrauchskünsten ragt nun zweifellos die Baukunst durch ihren geradezu überwältigenden ästhetischen Wert hervor. Ästhetiker der verschiedensten Richtung haben der Erhabenheit des sich uns in den Bauwerken offenbarenden Formen- und Ideenkosmos beredte Worte geliehen. Der alle Arten des Kunstgewerbes überragende ästhetische Wert

der Baukunst ergibt sich als Folgeerscheinung aus dem eigentümlichen Gebrauchszweck dieser Kunst. Das materielle Umschließen von Räumen, die zum Verweilen von Menschen und oft von Menschenmassen bestimmt sind, bringt es naturgemäß mit sich, daß räumliche Formen von so gewaltigen Erstreckungen und so massiger Wucht entstehen, daß sich kein Zweig des Kunstgewerbes, aber auch keine von den freien Künsten nur entfernt damit messen kann. Und hiermit wiederum ist gegeben, daß die Formensprache der Baukunst unseren Raumsinn dazu bringt, das Räumliche in so strengen, großen und klaren Verhältnissen zu durchgliedern, wie dies in keiner anderen Kunst auch nur annähernd der Fall ist. Durch die Bauwerke erfährt unser räumliches Sehen eine Durcharbeitung im vollkommensten Sinne des Wortes. Nach der Stimmungsseite hin aber ergibt sich als Wirkung dieses Sachverhaltes, daß die Baukunst ein überaus ergiebiges Feld für das Entstehen gewisser Typen des Erhabenen bildet. Die Bauwerke sind imstande, Weltgefühle, man könnte vielleicht genauer sagen: Weltbau-Gefühle zu erzeugen, und zwar so zu erzeugen, daß diese kosmischen Gefühle nicht etwa nur einen dunklen verschwimmenden Hintergrund bilden, sondern sich auch dem klaren Sehen in der entschiedensten Weise aufdrängen. Diese der Baukunst eigentümliche Ideensprache genauer zu verfolgen, ist hier nicht der Ort.

20. Ich habe nun noch an diejenigen beiden Einteilungsgründe heranzutreten, durch die sich Bildnerei, Malerei und zeichnende Künste herausgliedern. Da war uns zuerst der Unterschied des körperhaften und des scheinkörperlichen optischen Kunstgebietes begegnet.

Der körperhafte, vollräumliche, dreifach-ausgedehnte Charakter der bildnerischen Kunstwerke ist für den ästhetischen Wert der Bildnerei von entscheidender Bedeutung. Und er ist dies in um so höherem Grade, als, wie wir gesehen haben, mit der Vollräumlichkeit eine Zurückdrängung der Farbigkeit verknüpft ist. Nicht als ob die Kunstwerke der Bildnerei je farblos wären; dies ist ja rein unmöglich. Aber die Farben haben in der Bildhauerei nicht die Bedeutung der Wirklichkeitsabbildlichkeit wie in der Malerei. Entweder bedeuten die Farben der bildnerischen Kunstwerke das Daseinsmedium, in das die dargestellten Gestalten hineingebildet werden, damit sie sich darin ausbreiten und leben; man denke an das Weiße, Graue, Gelbliche, Grünliche, Bräunliche der Stoffe, in denen der Bildhauer seine Gestalten formt. Oder die Farben

deuten die Wirklichkeitsfarben nur derart von ferne an, daß zugleich die völlig andere Welt, der die Farben der Bildwerke angehören, aufs deutlichste hervortritt. Man denke an Klingers Salome oder Kassandra.
Diese Doppelseitigkeit des Charakters der Bildnerei bedeutet zugleich eine Doppelseitigkeit ihres ästhetischen Wertes. Dieser kennzeichnet sich durch das eigentümliche Zusammen von Wirklichkeitsnähe und Wirklichkeitsferne, von Wirklichkeitsnachdruck und Entwirklichung, von Realität und Idealität. Die jeweilig erste Bezeichnung entspricht der Vollräumigkeit, die jeweilig zweite der Nichtabbildlichkeit der Farbe. Insofern die bildnerischen Werke als dreifach-ausgedehnte Gestalten vor uns stehen, wirken sie körperlicher, leibhaftiger, sinnlich-mächtiger auf uns als die in die Tiefe nur von uns hineingesehenen flächenhaften Gebilde der Malerei und Zeichnerei. Indem wir die Werke der Bildnerei mit Augen sehen, haben wir zugleich die Gewißheit, daß die in ihnen dargestellten Gestalten ertastbar sind. Diese Gewißheit der Ertastbarkeit[1] ist so recht das Zeugnis für das Wirklichkeits-Vollgewicht, das diesen Kunstwerken zukommt. Auf der anderen Seite aber wirkt die Nichtabbildlichkeit der Farbe und die damit verbundene verhältnismäßig schwache Entwicklung der Farbigkeit im Sinne der Entwirklichung. Die Bildnerei ist eine Kunst der abstrakten, losgelösten Räumlichkeit. Jedermann hat das unmittelbare Gefühl: beim Eintreten in einen Skulpturensaal umfange ihn weit mehr eine ideelle Welt als beim Eintritt in eine Gemäldesammlung. In Licht und Farbe scheint sich das innerste Leben der Dinge, ihre eigentümliche Lebensfülle und Lebenskraft, der Nerv ihres Lebens zu offenbaren. Wo Licht und Farbe nicht als Wirklichkeitsausdruck auftreten und nur eine schwache Entfaltung zeigen, dort ist dem Lebenstrieb sozusagen das Allerlebendigste genommen, dort trägt das Leben mehr den Charakter des Zuständlichen und Ruhenden. Die Bildnerei hat daher im Gegensatze zur Malerei die wesentliche Tendenz in sich, uns der Hetze und Hitze des Lebens, dem Verwirrenden und Betäubenden seiner Kämpfe zu entrücken. Und weiter ist zu beachten, daß sich in Licht und Farbe weit mehr als in der bloßen räumlichen Gestalt das intime seelische Leben, die Individualität mit ihren Schattierungen und Fältchen, mit ihren Verfaserungen und Verschlingungen

[1] Damit ist natürlich nicht etwa gesagt, daß zum Betrachten und Genießen der bildnerischen Werke das wirkliche Tasten gehöre.

ausdrückt. Die Bildnerei trägt daher auch den wesentlichen Zug in sich, uns nicht so sehr in die kleinen, feinen, unübersehbaren, unausschöpfbaren Zufälligkeiten des individuellen Seelenlebens hineinzuziehen als vielmehr uns in den großen, wesenhaften, bedeutungsschweren Seiten des Menschlichen festzuhalten. Die Bildnerei ist mehr auf das Typische, die Malerei mehr auf das Individuelle hin gerichtet. Das Individuelle aber bringt der Wirklichkeit näher als das Typische.

Nun möchte ich keineswegs gesagt haben, daß an den Werken der Bildnerei beide Seiten — der Wirklichkeitsnachdruck und die Entwirklichung — gesondert auftreten. Vielmehr vereinigen sie sich zu einem Gesamteindruck. Durch das Zusammentreten der beiden Seiten entsteht eben der eigentümlich-qualitative Gesamteindruck der bildnerischen Kunstwerke. Der ideell-reale Charakter dieser Kunstwerke wird in einer ungeteilten Gesamtqualität dem Beschauer fühlbar.

Hiermit steht es in Übereinstimmung, daß die Bildnerei vor allem eine Kunst des räumlichen Sehens ist. Die Gesichtswahrnehmung bringt sich an den Werken der Bildnerei unter Zurücktreten des Farbenempfindens überwiegend als Raumsinn zur Ausübung. Mehr als Malerei und Griffelkünste bietet die Bildnerei dem Raumsinn ein Feld für die reine Betätigung seiner Bedürfnisse und für reines Genießen der räumlichen Ausgestaltung als solcher. Übertroffen wird hierin die Bildnerei allerdings von der Baukunst und manchen Zweigen des Kunstgewerbes. Denn in der Bildnerei herrscht doch neben dem Interesse des räumlichen Sehens als solchen auch das gegenständliche Interesse. Es ist eben doch Aphrodite oder Athene, die dargestellt werden. Eine solche Ablenkung des rein räumlichen Sehens findet bei den Gestalten der Baukunst oder etwa bei dem kunstgewerblichen Ausstatten eines Innenraumes nicht statt. Daher darf man mit noch größerem Rechte als die Bildnerei die Baukunst und das Kunstgewerbe als Raumkünste bezeichnen. Übrigens ist die Betätigung des Raumsinns von bedeutsam verschiedener Art, je nachdem es sich um Rundskulptur oder um Relief handelt. Doch führt diese Frage zu weit von der Aufgabe dieses Kapitels ab, das doch nur eine Gliederung der Künste geben will.

Was den Umfang des durch die Bildnerei Darstellbaren betrifft, so sind die Richtlinien dafür in dem Voranstehenden gezeichnet. Es ergibt sich, daß entfesselte Leidenschaften, wilde Kämpfe, weiterdrängende Hand-

lungen — ich will nicht etwa sagen, für die Bildnerei undarstellbar und verboten, sondern nur nicht das für sie der Natur der Sache nach am meisten bestimmte Gebiet sind. Die Bildnerei ist mit der Eigenart ihres Könnens vorwiegend auf zuständliche, ruhevolle Haltungen des Menschen angelegt. Zweifellos kann sie mit ihren Mitteln auch die Zuckungen des Schmerzes, auch das Emporschnellen der Leidenschaft, auch die äußerste Anspannung des Kampfes zum Ausdruck bringen. Ich sage nur: das am meisten zu ihr stimmende Gebiet sind solche Haltungen des Menschen, in denen sich Beschaulichkeit, gleichmäßige Äußerung des Gesamtwesens, einfaches Sichgeben der ganzen Persönlichkeit oder irgendeine besondere Lage zuständlicher Art zum Ausdruck bringt.[1] Auch dieser Satz müßte, je nachdem man Rundskulptur oder Relief ins Auge faßt, eine Besonderung erfahren.

Auch noch nach einer anderen Seite zeigt der Umfang des für die Darstellung der Bildnerei besonders Geeigneten eine wichtige Schranke. Menschlich-Individuelles verwickelter und allerbesonderster Art ist für die Bildnerei weniger geschaffen als Menschlich-Individuelles von einfachen Zügen. Die Zuspitzung des Individuellen ins Flüchtige und Augenblickliche, ins Kleine und Kleinste, ins unsagbar Eigenartige gehört mehr dem Bereiche der Malerei an. Es sollen hiermit der Bildnerei nicht starre Grenzen gezogen sein, als ob sie lediglich im typisierenden und keinesfalls im individualisierenden Stile schaffen dürfte. Nur soviel ist behauptet, daß die Bildnerei mehr auf jenen als auf diesen Stil hin angelegt ist. Ob die Bildnerei in einem bestimmten Falle sich zugespitzte Individualisierung in einem wider ihr eigenes Wesen verstoßenden Sinne zur Aufgabe gemacht habe, dies wird jedesmal Aufgabe besonderer Überlegung sein. Und dasselbe gilt hinsichtlich der Frage, ob die Bildnerei in einem bestimmten Falle so stark in die Sphäre der kämpfenden und handlungsreichen Leidenschaft hineingegriffen habe, daß sie damit in Widerstreit mit ihrem Können getreten sei. Mit anderen Worten: unter welchen bestimmteren Bedingungen die Bildnerei zu einer in berechtigtem Sinne malerischen Darstellung greife, und unter welchen bestimmteren Bedingungen sie in verkehrtem Sinne malerisch verfahre:

[1] Unter dieser Einschränkung, die freilich von weittragender Bedeutung ist, vermag ich Schmarsow zuzustimmen, wenn er in der Verherrlichung unseres organischen Leibes, in seiner ruhevollen Beharrung das „Hauptanliegen" der Bildnerei erblickt (Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, S. 65).

dies zu entscheiden muß Untersuchungen, die weit mehr ins Besondere gehen, überlassen bleiben.

21. Jetzt habe ich mich noch mit dem Unterschiede des abbildlichen und nicht-abbildlichen Farbengebrauchs im scheinkörperlichen optischen Kunstgebiete, das heißt mit dem Unterschiede der Malerei und der Griffelkünste zu beschäftigen.

Im Gegensatze zur Bildnerei ist dieser Gruppe das Scheinkörperliche gemeinsam. Damit ist gesagt: die Ausgestaltung des Raumes in diesen Künsten führt etwas der Wirklichkeit Entrückendes mit sich, während uns in den Werken der Bildnerei die räumliche Ausgestaltung umgekehrt im Vollwirklichen festhält. Malerei und zeichnende Künste stehen sonach hinsichtlich der Raumausgestaltung im Zeichen des Ideellen, die Bildnerei in dem des Realen. Und dies ist nicht etwa eine bloße begriffliche Überlegung, sondern der gekennzeichnete Unterschied geht in den gefühlsmäßigen Gesamteindruck ein, den wir von den Werken dieser Künste empfangen.

Das Ideelle der Bildnerei liegt, so sahen wir, nach einer anderen Seite hin: das Nichtabbildliche der Farbe und das hiermit gegebene Zurücktreten der Farbigkeit bildet hier das Entwirklichende. Hierdurch erhält hier die räumliche Ausgestaltung den Charakter des Abstrakten. Wir haben nun zu sehen, wie es in dieser Hinsicht mit Malerei und Griffelkünsten sich verhält.

Die Malerei ist, so sahen wir, die Kunst der abbildlichen Farbigkeit. Dies gibt der Malerei das Schwergewicht des Wirklichen. Die Welt der Malerei leuchtet und flimmert, prangt und strotzt in Farbenfülle, wie die umgebende Welt. Und vermöge dieser ihrer Farbenlebendigkeit ist die Malerei imstande, in ganz anderem Grade als die Bildnerei die individuellsten Spitzen und Hauche des Seelenlebens darzustellen. Und zugleich ermöglicht ihr das Element der Farbe, in weit höherem Maße als die Bildnerei die Bewegtheit des Seelenlebens, drangvolle Handlungen, leidenschaftliche Kämpfe zu gestalten. Diese wichtigen Folgeerscheinungen des Elementes der malerischen Farbigkeit muß man mitdazunehmen, um zu ermessen, in welch umfassendem Sinne die Malerei im Gegensatze zur Bildnerei im Zeichen der erfüllten, gesättigten Realität steht.

So setzt sich also der Gesamteindruck der Malerei, ebenso wie der der

Bildnerei, aus den beiden Seiten der Wirklichkeitsnähe und Wirklichkeitsferne, der Wirklichkeitsbetonung und der Entwirklichung zusammen. Nur gelten diese beiden Faktoren hier und dort in umgekehrter Beziehung: die Werke der Malerei leben als scheinräumliche Gebilde in einem ideellen Medium; als farbengesättigten Gebilden dagegen kommt ihnen der Charakter betonter Wirklichkeit zu. Dieses umgekehrte Verhältnis beider Seiten gibt den Erzeugnissen der Malerei einen gründlich anderen künstlerischen Gesamtcharakter.

Auch liegt in dem Ausgeführten, daß in der Malerei sich die Seite der Realität mit Übergewicht geltend macht, während in der Bildnerei sich die Seite des Ideellen im Übergewicht befindet. Ich will sagen: der Gesamteindruck der Malerei wird mehr durch den Faktor der realistisch wirkenden Farbenabbildlichkeit als den der ideell wirkenden Scheinräumlichkeit bestimmt. Und umgekehrt erhält der Gesamteindruck der Bildnerei sein Gepräge vorwiegend nicht durch die realistisch wirkende dreifache Ausgedehntheit, sondern durch die idealistisch wirkende Zurückstellung des Farbigen und die so entstehende abstrakte Räumlichkeit. Die Malerei ist sonach, im ganzen betrachtet, eine realistischer wirkende Kunst als die Bildnerei.

Was nun die Griffelkünste betrifft, so ist ihnen mit der Bildnerei, wie wir gesehen haben, die Nichtabbildlichkeit der Farbe gemeinsam. Es fehlt hier sonach das soeben an der Malerei hervorgehobene starke Gegengewicht gegen die idealistisch wirkende Scheinräumlichkeit. Der entwirklichende Charakter der Scheinräumlichkeit wird hier noch verstärkt durch den gleichfalls entwirklichenden Charakter der Nichtabbildlichkeit des farbigen Elementes. So leben die Griffelkünste am meisten von allen Künsten der dinglich-optischen Art in einem Elemente des Ideellen. Damit ist selbstverständlich durchaus nichts über die ideale Richtung des dargestellten Inhalts, noch auch etwas über den im Stile sich aussprechenden Idealismus gesagt. Diese Fragen liegen hier gänzlich abseits. Nur soviel ist behauptet, daß die Grundbedingungen, die für das Schaffen der Griffelkünste bestehen, die Grundvoraussetzungen für den Boden, in dem die von diesen Künsten dargestellten Gegenstände leben, sich durch eine entschiedenere Entwirklichung oder, positiv ausgedrückt, durch eine entschiedenere Erhebung in eine ideelle Welt kennzeichnen. Auch ist hiermit keineswegs ein lobendes Emporheben der

Griffelkünste über die Malerei zum Ausdruck gebracht. Vielmehr soll nur gesagt sein, daß die Griffelkünste einen in der gekennzeichneten Weise höchst eigentümlichen ästhetischen Wert darstellen, der im Vergleiche mit den ästhetischen Werten der Bildnerei und Malerei als durchaus ebenbürtig anzusehen ist. Jeder der drei Werte eben hat seine eigentümlichen Vorzüge und seine eigentümlichen Schranken.

Von einer Seite indessen doch entsteht für die Griffelkünste ein Wirklichkeits-Gegengewicht. Während nämlich in der Bildnerei die Nichtabbildlichkeit der Farbe zur Folge hat, daß diese Kunst weder als auf die Darstellung des leidenschaftlich bewegten Handelns, noch als auf das Individualisieren des Menschlichen bis in seine äußerste Spitze angelegt erscheint, ist mit der Nichtabbildlichkeit in den Griffelkünsten keineswegs eine solche Schranke ihres Könnens verknüpft. Vielmehr ist diesen Künsten durch die unabsehbar verschiedenen Möglichkeiten der Verteilung von Schwarz-Weiß die Fähigkeit gegeben, es nach beiden Richtungen hin mit der Malerei mindestens aufzunehmen. In Radierung, Kupferstich, Holzschnitt können die bewegtesten Handlungen, die entfesseltesten Leidenschaften, die tiefsten Abgründe des Seelenlebens, die zartesten Schattierungen des Stimmungslebens dargestellt werden. Und dies gilt auch dann, wenn andere Farben als Schwarz-Weiß von diesen Künsten in nichtabbildlichem Sinne verwendet werden. Was für die Bildnerei eine Schranke bedeutet, ist für die Griffelkünste das Gegenteil. Der Möglichkeiten in der Anwendung von Strichen, Punkten, Tönungen gibt es in diesen Künsten so erstaunlich viele, daß sie dadurch das Vermögen erhalten, das Menschliche im weitesten Umfange und bis in seine äußersten Feinheiten hinein zu bewältigen. So erhält also diese ideellste Kunstgruppe unter den bildenden Künsten doch auch einen schwerwiegenden realistischen Charakterzug. Innerhalb ihres ausgesprochen ideellen Daseinsmediums sind die Werke der Griffelkunst doch zugleich auf das Vollwirkliche hin gerichtet. Dies bringt in den ästhetischen Wert dieser Kunstgruppe einen bedeutsamen Zug hinein.

Jeder der Griffelkünste kommt nun innerhalb dieses ihren hiermit gekennzeichneten gemeinsamen Wertes noch ein besonderer ästhetischer Wert zu. Hierauf einzugehen, halte ich an dieser Stelle für unzweckmäßig. Ebenso überlasse ich es der Ästhetik der einzelnen Künste, die ästhetischen Werte der zusammengesetzten Künste zu bestimmen.

Hiermit sehe ich die Aufgabe, die ich mir hinsichtlich der Gliederung der Künste gestellt habe, als gelöst an. Die der Kunst auf Grundlage der Psychologie gegebene Einteilung hat sich teleologisch vertieft und gerechtfertigt. Die psychologische Einteilung bedeutet zugleich eine Einteilung der Kunstwerte. Und ich erhebe weiter den Anspruch, beide Male eine wesensgesetzlich-genetische Einteilung der Kunst gegeben zu haben. Erst durch Verknüpfung und Kreuzung einer längeren Reihe von Einteilungsgründen haben wir uns schrittweise der Bestimmtheit der einzelnen Künste und Kunstwerte genähert. Die bestimmten Künste und Kunstwerte sind uns durch das Zusammentreten der verschiedenen Einteilungsgründe in ihrer wesenhaften Eigenart herausgewachsen. Und während dieser ganzen Untersuchung habe ich mich gehütet, jenem falschen Einheitszuge zu folgen, der um jeden Preis Alles aus einer einzigen Quelle ableiten und mit einem einzigen oder ganz wenigen Gesichtspunkten auskommen will.

ZWEITER ABSCHNITT

METAPHYSIK DER ÄSTHETIK

Erstes Kapitel

DER AESTHETISCHE WERT ALS HARMONISIERUNG DES MENSCHLICHEN

I

DIE VIER ÄSTHETISCHEN WERTFAKTOREN UND IHRE EINHEIT

1. Normative Ästhetik auf psychologischer Grundlage: mit diesem Schlagwort ist die in diesem Werk vertretene Grundauffassung bezeichnet. Im ersten Bande wuchsen die vier allgemeinen ästhetischen Normen aus psychologischer Grundlage heraus. Das heißt: ich ließ mir die Beschreibung und Zergliederung der Vorgänge des ästhetischen Betrachtens und Genießens zum Antrieb werden, um zu der Gewißheit zu gelangen, daß auf ästhetischem Felde gerade diese und keine anderen Normen gültig seien. Ohne die Aufrollung und Überblickung dessen, was im ästhetischen Verhalten geschieht, wäre es unmöglich gewesen, die ästhetischen Normen mit Sicherheit und Genauigkeit aufzufinden. Es bestand nicht etwa die Meinung und Absicht, aus den psychologischen Feststellungen die Normen abzuleiten. Mit einem solchen Verfahren mich auseinanderzusetzen hielt ich überhaupt nicht für nötig, da sein Widersinn offenkundig zutage liegt. Vielmehr bildeten die psychologischen Feststellungen nur die Gelegenheitsursache für das Entstehen der Gewißheit von diesem und keinem anderen Inhalt der ästhetischen Normen. Durch die in dem zweiten Abschnitte des ersten Bandes gegebenen psychologischen Beschreibungen und Zergliederungen wurde das Erfahrungsgebiet des ästhetischen Erlebens geklärt, geordnet, nach allen Richtungen hin durchlaufen, in seinem Bestande ausgebreitet, in seinen Verknüpfungen aufgerollt. Damit sollten — dies war der Sinn dieser psychologischen Unternehmungen — dem Leser fortlaufend Veranlassungen und Anstöße zugeführt werden, die ihm immer deutlicher die eigentümlichen Werte zu Bewußtsein brächten, die sich auf dem Gebiete des ästhetischen Erlebens verwirklichen. Der Leser sollte der Gewißheit entgegengeführt werden, daß das ästhetische Erleben von den

Normen beherrscht werde, die dann im dritten Abschnitt (in der „normativen Grundlegung der Ästhetik") ausgesprochen werden sollten. Dieser dritte Abschnitt rechnete mit der durch die vorausgegangenen psychologischen Untersuchungen für die herauszuhebenden Normen empfänglich gestimmten Verfassung des Lesers. Diese empfängliche Stimmung sollte durch die Darlegungen des dritten Abschnittes bis zur Gewißheit verstärkt werden. Der dritte Abschnitt wollte zeigen, daß das ästhetische Erleben in der Tat diejenigen Normen anerkenne, zu deren Heraushebung die psychologischen Beschreibungen und Zergliederungen den Antrieb gegeben hatten. Jede der dort hingestellten vier Normen bedeutete die Verwirklichung eines eigentümlichen menschlichen Wertes, die Herausgestaltung einer wertvollen Seite an der menschlichen Natur. Was der dritte Abschnitt erreichen wollte, läßt sich daher auch so ausdrücken: er wollte zu der Überzeugung führen, daß sich im ästhetischen Verhalten die den aufgestellten ästhetischen Normen entsprechenden Wertbetätigungen verwirklichen, und daß es sich in diesen Wertbetätigungen nicht etwa um Scheinwerte, sondern um wahrhafte, im Wesen des Menschen gegründete Werte handle. Diesem zuletzt genannten Zwecke waren im besonderen diejenigen Betrachtungen gewidmet, die ich als „teleologische" Begründung der einzelnen Normen bezeichnete (S. 388 ff., 471 f., 554 ff., 583 f.). Hier wurde der den verschiedenen Normen entsprechende menschliche Wert zu zusammengefaßtem und prinzipiellem Ausdruck gebracht, damit er in seiner charakteristisch-menschlichen Werteigentümlichkeit einleuchte.

An diese „teleologischen" Begründungen gilt es zunächst anzuknüpfen. Zuvor aber sei zur Klarlegung der beiden Begriffe „Norm" und „Wert" ein für allemal bemerkt, daß jeder Wert eo ipso zugleich eine Norm ist. Jeder Wert will, sofern er in ernsthafter Weise ein Wert ist, auf einem bestimmten Gebiete gelten; jeder Wert verlangt, wofern er sich nicht selbst aufgibt, nach Verwirklichung. Jeder Wert ist sonach eine Norm für dasjenige Gebiet, auf dem er Wirklichkeit gewinnen soll. Und jede Norm ist der Ausdruck eines Wertes. Norm ist der Wert als geltendes Gesetz. Der Wertbegriff würde, wenn man das Normative ausdrücklich von ihm abtrennte, zu einem bloßen Gedankengespinst, zu einem belanglosen Begriffsspiel.[1]

[1] Ich weiß sehr wohl, daß ich mich mit dieser Auffassung in Widerspruch mit einer gegen-

Allerdings erhält der Norm-Begriff durch einen in der Natur der Sache liegenden Umstand eine verschärfte Bedeutung. Der Verwirklichung eines jeden Wertes stellen sich, so wie nun einmal die Dinge in der endlichen Welt liegen, Hindernisse entgegen. Die Verwirklichung der Werte in der endlichen Welt ist stets mehr oder weniger ein Kampf mit Schwierigkeiten und entgegenstrebenden Mächten. Auf diese Weise verbindet sich mit dem Norm-Begriff der Nebengedanke, daß der Wert ein Gesetz ist, das durch Widerstände an seiner Verwirklichung teilweise oder ganz gehindert werden kann. Dies gilt von dem ästhetischen, sittlichen, religiösen, ebenso auch von dem Erkenntniswerte. Auch erhellt aus dem Dargelegten, daß es in vielen Fällen gleichgültig ist, ob von Wert oder von Norm geredet wird. Es kommt eben in zahlreichen Zusammenhängen auf den gekennzeichneten Unterschied der Auffassung nicht an.

2. Ein vierfältiger ästhetischer Wert hatte sich gegen den Schluß des ersten Bandes ergeben. In dem gefühlsbeseelten Anschauen bestand der erste Wertfaktor; daran reihte sich als zweiter die menschlich-bedeutungsvolle Ausgestaltung des Gehaltes und hieran wieder schlossen sich als dritter und vierter Wertfaktor die Gemütsstimmung der willen- und stofflosen Beschaulichkeit und das organisch einheitliche Gliedern des Gegenstandes. Jeder dieser Wertfaktoren erwies sich als selbständig; d. h.: als unableitbar aus den übrigen.

Schon im ersten Bande knüpfte ich an diese Vierfältigkeit des ästhetischen Wertes die Frage, wie sich damit die innere Einheit des ästhetischen Wertes vertrage. Sicherlich werde doch das Ästhetische nicht als ein aggregatartiges Zusammen erlebt. Die Antwort lautete: wir erleben das Ästhetische nicht als eine Einheit des Ursprungs, sondern als eine Einheit des Zieles; was für unser Erleben vorliegt, ist ein in sich zusammenstimmender Ziel-Inbegriff. Die vier Normen ergänzen wechselseitig einander und laufen so zu einer einheitlichen menschlichen Wertrichtung

wärtig verbreiteten Ansicht befinde. Hiernach soll in dem Wertbegriffe als solchem nichts von einem Hinweis auf eine Norm liegen. Es wird als eine trübe Vermischung angesehen, wenn man in den Wertbegriff das Normative einmengt. Wer auf Reinheit der Begriffe hält, müsse beim Wertbegriff alles Normative beiseite lassen. Ich komme von dem Gedanken nicht los, daß ein Wert, der nicht ausdrücklich dies in sich hat, gelten zu sollen, Wirklichkeit zu gewinnen, ein zum Spiel und Spaß ausgedachter Wert ist. Die Absonderung des Normativen von den Wertgrundsätzen vertreten beispielsweise Husserl (Logische Untersuchungen, Bd. 1, Halle 1900, S. 43 f.) und Jonas Cohn (Voraussetzungen und Ziele des Erkennens, Leipzig 1908, S. 447, 486).

zusammen. Die Einheit des ästhetischen Wertes wird sonach dadurch, daß jeder der vier Wertfaktoren gegenüber allen übrigen ein Neues darstellt, keineswegs aufgehoben. Denn diese vier Wertfaktoren stimmen derart zusammen, sind derart aufeinander angelegt, daß sie ein teleologisch einheitliches Werterlebnis ergeben (S. 371 f., 586 f.).[1]

Ich will diese Einheit des Zieles jetzt genauer ins Auge fassen. Es gilt, sich in Höhepunkte des ästhetischen Erlebens zu vertiefen und sich auf die Gesamtwirkung zu besinnen, deren wir dabei inne werden, auf die Gesamtverfassung des von gesteigertem ästhetischen Erleben erfüllten Bewußtseins. Gebe ich mir darüber, was hierbei in meinem Bewußtsein vorgeht, Rechenschaft, so kann ich dies nur so ausdrücken, daß ich nicht eine bloße Summe von Werten, sondern einen in sich zusammengehörigen Wertinbegriff, ein Ineinandergreifen und Zusammenstimmen von Wertgefühlen erlebe. Und suche ich dieses Erlebnis auf einen noch begrifflicheren Ausdruck zu bringen, so muß ich sagen: was ich als ästhetischen Gesamtwert erlebe, das ist ein organisches Ganzes, eine zielvoll zusammengehörige Einheit. Es kommt also durch das Zusammentreten der vier Wertfaktoren oder — psychologisch ausgedrückt — der vier Werterlebnisse ein Neues, Höheres zustande: die teleologische Einheit, zu der sie zusammengehen.

Das Erleben des ästhetischen Gesamtwertes gehört sonach zu jenen Geisteserzeugnissen, die ich als teleologische Synthesen oder als „Gebilde" im betonten Sinne bezeichnen möchte.[2] Gebilde in diesem Sinne sind sonach zielvoll-einheitliche Geisteserzeugnisse. Über den Begriff des Gebildes habe ich in meinem Werke „Gewißheit und Wahrheit" (1918; S. 490 ff., 525 f.) und in meiner Schrift „Das ästhetische Bewußtsein" (1920; S. 219 ff.) ausführliche Erörterungen gegeben. In unserem Zusammenhange soll über den psychologischen Ursprung der Gebilde, über die seelischen Dispositionen und Tendenzen, aus denen sie hervorgehen, nichts gesagt werden. Hier kommt es nur darauf an, festzustellen, daß es im Bewußtsein Inhaltsverknüpfungen gibt, die wir, als

[1] Der erste Band gebrauchte teilweise etwas abweichende Ausdrücke. Dem Sinne nach aber stimmt das dort Dargelegte mit dem hier Wiedergegebenen. [2] Ich gebrauche sonach das Wort „Gebilde" in einem engeren Sinne als Stumpf, der darunter das Korrelat der „Gestaltqualität" versteht. Es fehlt dem „Gebilde" bei STUMPF sonach das Merkmal des Zielvollen, des Teleologischen (Erscheinungen und psychische Funktionen [in den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften], 1907, S. 28 ff.).

in sich zusammengehörig, als mit sich zusammenstimmend erleben, und die wir daher als zielvoll-einheitlich auffassen müssen. Ich drücke mich absichtlich so aus. Das Zielvoll-Einheitliche muß dem Bewußtsein nicht notwendig jeden Augenblick, wo es diese Gebilde erlebt, vor Augen stehen. Nur soviel ist gesagt, daß wir, indem wir diese Gebilde erleben, eine Zieleinheit meinen, auf eine Zieleinheit gerichtet zu sein gewiß sind. Wenn wir uns über uns selbst klar werden, uns verstehen, uns auf uns besinnen wollen, können wir nicht anders als urteilen, daß wir in unserem Fühlen und Erleben der „Gebilde" eine zielvolle Einheit meinen.

Zur Erläuterung sei noch Folgendes bemerkt. Wenn ich einen Kreis und daneben eine Ellipse sehe und sie in ihrer Ähnlichkeit und Unähnlichkeit auffasse, so kommt zu den beiden Wahrnehmungsinhalten ein Neues hinzu, das Bezogensein Beider aufeinander. Allein hier liegt noch kein „Gebilde" vor. Denn es fehlt das Zusammenfassen zu einem einheitlichen Ziele. Das in sich Bezogene ist hier nicht in dem Sinne eines zusammengehörigen Ganzen gemeint. Die Glieder stehen gleichgültig nebeneinander und werden aufeinander bezogen, ohne daß dadurch dieses äußerliche Verhältnis der Glieder aufgehoben würde. Mit dem „Gebilde" dagegen ist der Sinn verknüpft, daß nicht ein zufällig Zusammengeratenes (um eine bei Lotze häufig vorkommende Ausdrucksweise zu gebrauchen), sondern ein Zusammengehöriges vorliegt. Im „Gebilde" werden die Teilfaktoren als für einander daseiend, als aufeinander angelegt aufgefaßt. Das Bewußtsein ist, wenn es mit einem „Gebilde" zu tun hat, auf das Ziel eingestellt, durch das die Teilfaktoren zu einem in sich geschlossenen Ganzen werden.

So heben sich aus dem Laufe der Bewußtseinsinhalte überall dort „Gebilde" hervor, wo die Bezogenheit zweier oder mehrerer Inhalte den besonderen Charakter der Bindung durch eine vom Bewußtsein als Ziel gemeinte Einheit besitzt. Dieses Reich der Gebilde stellt gleichsam eine obere Bewußtseinsschicht dar. Unausgesetzt gibt es in unserem Bewußtsein Inhaltsverbindungen, die doch keineswegs zu dieser oberen Schicht gehören. Die Aneinanderreihungen unserer Empfindungen und Wahrnehmungen, die Einfälle der Erinnerung, die vergleichenden Verknüpfungen — dies Alles gehört noch keineswegs zu dieser höheren Bewußtseinsschicht. Dagegen fällt die Zusammenfassung von Eigenschaften zu einem Dinge schon unter dem Typus der „Gebilde". Vollends alle

Begriffsbildungen sind zu den „Gebilden" zu zählen.[1] Und so auch alle Werterlebnisse, die auf gleicher Linie mit dem ästhetischen Werterlebnis stehen (wie beispielsweise das Erleben des sittlichen Wertes). Näher auf die Psychologie der teleologischen Synthesen oder der Gebilde einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Fragt man nun, wie sich diese Einheit des Zieles, zu der sich die vier Wertfaktoren zusammenschließen, für das unmittelbare Bewußtsein des ästhetischen Betrachters fühlbar macht, so ist zu antworten: das Einheitliche des ästhetischen Werterlebnisses kommt dem Betrachter zu Gefühl nicht als eine Zusammensetzung aus verschiedenen Qualitäten, sondern als eine Einheitsqualität, als eine Gesamtqualität, ich könnte auch sagen: als eine Gestaltqualität. Wie der musikalische Dreiklang nicht etwa als eine Zusammensetzung aus drei Tonqualitäten, sondern als eine besondere Gesamtqualität empfunden wird, so wird auch das Eigentümliche des ästhetischen Wertes als eine besondere Qualität erlebt, die im Vergleiche mit den Qualitäten der einzelnen Wertfaktoren etwas Neues ist. Wenn das Vorhandensein dieser Gesamtqualität so häufig übersehen wird, so liegt dies daran, weil es sich hierbei um eine Qualität handelt, die mit den Qualitäten der einzelnen Glieder nicht in eine und dieselbe Reihe gestellt, ihnen nicht nebengeordnet werden kann. Die Einheitsqualität des Dreiklangs gehört nicht in die Reihe der Qualitäten der einzelnen Töne, sie kann diesen nicht als eine neue Art angereiht werden, sondern sie ist etwas von ihnen der Gattung nach Verschiedenes. So ist auch die Einheitsqualität des ästhetischen Wertes nicht eine zu den Qualitäten der einzelnen Wertfaktoren in nebengeordneter Weise hinzutretende neue Qualität. Wir haben uns also die Sache in folgender Weise vorzustellen. Die Einheit von Form und Gehalt oder das gefühlserfüllte Schauen ist mit einem besonderen Gefühlseindruck verknüpft. Ebenso macht sich die Bedeutsamkeit des Gehaltes in der Weise eines eigentümlichen Gefühlseindruckes geltend. Nicht weniger ist das relativ Willen- und Stofflose, das Beschauliche, das Scheinhafte des ästhetischen Erlebens von einem bestimmten Gefühlseindrucke begleitet. Und auch das Hervortreten des ästhetischen Gegenstandes als eines von uns durchgegliederten Ganzen führt einen gewissen Gefühlston mit sich. Was sich

[1] Schon in meinem Buch „Erfahrung und Denken" habe ich den Begriff als eine teleologische Synthese charakterisiert, wenn ich auch nicht diesen Ausdruck gebraucht habe (S. 379 ff.).

nun als Gesamtqualität des ästhetischen Erlebnisses geltend macht, fügt sich den angedeuteten vier Gefühlseindrücken nicht als ein in dieselbe Reihe gehörender Gefühlseindruck an; sondern die Gesamtqualität steht völlig außerhalb dieser Reihe. Sie besteht eben in nichts weiter als darin, daß die Qualitäten der einzelnen Glieder, indem sie sich zu einer organischen Einheit zusammenschließen, eben damit die Grundlage für das Hervortreten einer Einheitsqualität bilden. Es kann diese Einheitsqualität daher auch nur dadurch genau beschrieben werden, daß man eine Beschreibung der Qualitäten der einzelnen Glieder gibt und dann hinzufügt: nicht die Summe dieser Qualitäten sei gemeint, sondern vielmehr diejenige Qualität, die nichts Anderes sei als der Ausdruck des einheitlichen Inbegriffs der Qualitäten der Glieder. Die Besonderheit dieser Einheitsqualität ist daher nicht so greifbar wie die Besonderheit der Qualitäten der einzelnen Glieder und kann daher leichter übersehen werden.

II

DAS ÄSTHETISCHE ALS HARMONISIERUNG DES MENSCHLICHEN SEELENLEBENS

3. Vor allem wird daher der ästhetische Betrachter aufzufordern sein, auf sein ästhetisches Erleben genau zu achten und dabei dessen innezuwerden, daß, wenn er sich ästhetisch ergriffen, beglückt, bezaubert fühlt, er eine bestimmte besondere Gesamthaltung des Bewußtseins erfährt, die etwas anderes ist als die bloße Zusammensetzung aus einer Reihe von Gefühlsbestimmtheiten. Natürlich eignen sich für das Innewerden dieser Einheitsqualität des ästhetischen Wertes nicht so sehr die Niederungen und bescheidenen Höhen des ästhetischen Erlebens, als vielmehr die großen, außergewöhnlichen Eindrücke. Auf die Höhepunkte des ästhetischen Erlebens haben wir zu achten: hier wird der unbefangene Selbstbetrachter dessen am deutlichsten innewerden, daß das Erleben des ästhetischen Wertes dem Bewußtsein eine höchst eigentümliche Gefühlsfärbung gibt, die sich auf das bestimmteste abhebt von der Gesamtqualität der Bewußtseinshaltung, wie sie etwa beim Erkennen oder sittlichen Wollen oder im religiösen Fühlen und Glauben entsteht.

Immerhin wird sich das Eigentümliche der Einheit, zu der sich die vier Normen vereinigen, angeben lassen müssen. Wenn auch diese Einheit

ihren Inhalt lediglich an den zur Einheit zusammengehenden Inhalten der vier Normen hat, so kann man es doch nicht zum Aneinanderreihen der vier Normen und bei der Hinzufügung der Aufforderung, diese Normen als in organischer Einheit zusammenwirkend aufzufassen, sein Bewenden haben lassen. Vielmehr besteht die Verpflichtung, die Richtung, in der diese Einheit geht, zu bezeichnen, die Art dieser Einheit zu charakterisieren. Die Gefühlsqualität freilich, in der sie sich äußert, geradezu zu beschreiben, ist ebenso unmöglich, wie von der Empfindung Rot oder Süß eine unmittelbare Beschreibung zu liefern. Aber es wird sich sagen lassen müssen, was das für eine Art Einheit ist, zu der sich die vier ästhetischen Wertfaktoren verschlingen. In der Schlußbetrachtung des ersten Bandes (S. 586 f.) habe ich diese Frage bereits berührt. Jetzt gilt es, ihr näher zu treten.

Was die vier Wertfaktoren in ihrem teleologisch einheitlichen Zusammenwirken zustande bringen, ist möglichste Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens. Das vielgebrauchte und vielmißbrauchte, oft zu nichtssagender Unbestimmtheit und wohlfeiler Trivialität herabgewürdigte Wort „Harmonie" scheint mir doch die zutreffendste Bezeichnung des eigentümlichen Einzelcharakters des ästhetischen Gesamtwertes zu sein. Schon dies spricht für das Wort „Harmonie", daß es sich nicht um eine monarchische, sondern um eine föderative, bündnisartige Einheit handelt. Es ist nicht so, daß ein Faktor herrschend, übergeordnet, die anderen Faktoren untergeordnet, ihm eingeordnet wären. Solch ein zentralistisches Bild stellt der ästhetische Gesamtwert nicht dar. Vielmehr sind die vier Faktoren einander ebenbürtig, einander nebengeordnet, wechselseitig sich hebend und einschränkend. Die vier Wertfaktoren sind selbständige Glieder, die sich nicht einem anderen Gliede unterordnen, sondern in ihrer Nebenordnung sich zu einer Einheit zusammenschließen. Und für eine solche Einheit ist der Ausdruck „Harmonie" am passendsten.

Ich lege auf die Hervorhebung dieser organischen Einheit der ästhetischen Wertfaktoren um so größeren Nachdruck, als neuerdings sich vielfach ein geistreicher Skeptizismus in der Behandlung der ästhetischen Probleme mit Erfolg geltend macht. Vor allem geht durch Dessoirs Ästhetik als Grundzug eine starke Abneigung gegen jedweden festen, einheitlichen Standpunkt, gegen die begriffliche, eindeutige Klar-

stellung der Prinzipien. Hugo Spitzer hat diesen ästhetischen Skeptizismus Dessoirs in vortrefflicher Weise gekennzeichnet, verrät aber dabei trotz der Hervorhebung des Einseitigen dieser Betrachtungsweise doch eine nicht geringe Hinneigung zu ihr.[1]

4. Die ästhetische Harmonisierung des Menschen betrifft erstlich das Verhältnis von Sinnlichkeit und Geist. Hierbei verstehe ich unter Geist die Gesamtheit der auf das Allgemein-Menschliche, das menschlich Wertvolle, ich könnte auch sagen: auf das Ideale gerichteten Bewußtseinstätigkeiten, während mit dem Ausdruck Sinnlichkeit alles Natürliche, alles Unwillkürliche, Triebartige, alles einfach-notwendig Ablaufende zusammengefaßt ist. Im ästhetischen Verhalten nun treten Geistiges und Sinnliches in ein so freundliches, so entgegenkommendes, so wechselseitig anerkennendes Verhältnis zueinander, wie auf keinem anderen Gebiete. Wenn irgendwo, so darf man hier von gleichgewichtsvoller Harmonie zwischen Geistigem und Sinnlichem reden. Was unzählige Male von Denkern, Dichtern, Künstlern verkündet wurde, muß, da es eine unveraltete, unabgenutzte Wahrheit bedeutet, auch hier an erster Stelle zur Geltung gebracht werden. Und es darf dies hier um so mehr geschehen, als infolge des ganzen Unterbaues der hier dargelegten Ästhetik die sonst naheliegende Gefahr, daß mit der gleichgewichtsvollen Harmonie etwas Vieldeutiges, Nichtssagendes, Redensartenmäßiges gemeint werde, gänzlich ausgeschlossen ist.

In welch großem Umfange der sinnlich-natürliche Mensch im ästhetischen Verhalten zur Geltung kommt, ermißt man sofort, wenn man auf den ersten Wertfaktor, das gefühlsbeseelte Anschauen, achtet. Hierzu gehört frische, hemmungslose, hingegebene Betätigung des Sehens, Hörens und — soweit die Dichtkunst in Frage kommt — des Phantasieanschauens. Auch die niederen Sinne, vor allem der Geruch, wirken nicht selten beim Zustandekommen der Sinnengestalt des ästhetischen Gegenstandes mit. Innerhalb des Gefühlsgehaltes aber, der in den angeschauten Gegenstand eingefühlt wird, kann alles, was sich in unserer Seele triebartig und unwillkürlich regt, zur Mittätigkeit kommen. Das eine Mal gilt es die Gefühle einer unschuldsvollen Kindesseele, das an-

[1] Hugo Spitzer, Psychologie, Ästhetik und Kunstwissenschaft (Deutsche Literaturzeitung 1908, Nr. 25, 26 und 27). Auch Julius Schultz stellt sich in der erwähnten Abhandlung über Naturschönheit und Kunstschönheit (in der Dessoirschen Zeitschrift, Bd. 6) auf einen im Grunde skeptischen Standpunkt.

dere Mal die wilden Triebe eines Genußmenschen nachzuerleben. Auch hat man an die stimmungssymbolische Einfühlung zu denken: sie bildet so recht ein Feld für die Betätigung des Betrachters in den feinsten Stimmungshauchen, für das Herausholen des Seltensten, Verstecktesten, Verwickeltsten, was die menschliche Seele an Gefühlsmöglichkeiten in sich schließt.

Aber ebensosehr ist die Geistigkeit an dem ästhetischen Betrachten beteiligt. Wir erinnern uns des zweiten Wertfaktors: des menschlich-bedeutungsvollen Gehaltes. Alles Ästhetische erhält, so sahen wir, erst dadurch seine Weihe, daß in ihm etwas für Menschenschicksal und Menschheitsentwicklung Charakteristisches, etwas auf Sinn und Wert des Menschlichen Hinweisendes zum Ausdruck kommt. So erfüllt sich also das Miterleben des ästhetischen Betrachters, so sehr es auch seine Unterlage im Sinnlich-Natürlichen hat, beständig mit allgemein-menschlichem Gefühlsgehalt; es erhält das Gepräge des Wesenhaften. Der ästhetische Betrachter hängt, wenn auch manchmal nur von ferne und in dünnen Fäden, so doch in fühlbarer Weise mit Kern und Mittelpunkt, mit den großen und entscheidenden Zügen des Menschlichen zusammen. In diesem Sinne darf man sagen, daß der ästhetische Betrachter sich in ideal-gerichteter Betätigung befindet, daß sein Verhalten den Adel der Geistigkeit zeigt. Ich habe absichtlich die Ausdrücke so gewählt, daß sie auch auf solche Fälle passen, wo ein Kunstwerk eine pessimistische Auffassung von Leben und Welt zum Ausdruck bringt und das Leben vielleicht als etwas Nichtiges oder Furchtbares oder Widersinniges erscheinen läßt. Auch in solchen Fällen bleibt der Satz in Geltung, daß der ästhetische Betrachter sein Gefühl mit dem, was diesem Künstler als Wesen und Kern des Menschlichen vorgeschwebt hat, ausfüllt und insofern dem Bleibenden und Wahrhaften im menschlichen Getriebe zugewandt ist.

Unter den menschlichen Wertbetätigungen gibt es keine, die ein solches Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit wie das ästhetische Wertgebiet aufwiese. Alle anderen Wertgebiete zielen auf ein starkes Überwiegen der Geistigkeit, auf Zurückdrängung des Sinnlichen und Natürlichen. Im Wesen der Wissenschaft liegt es, daß das Sinnliche vom Begrifflichen aufgezehrt werde. Das Interesse der Wissenschaft ist auf die unanschauliche Gesetzmäßigkeit gerichtet. Das Sittliche will mit dem natürlichen Ablauf der Neigungen, Begehrungen, Affekte brechen

und das Sollen zur Herrschaft bringen. Wie auch immer dieses Sollen aufgefaßt werde: jedenfalls ist es das Gegenteil von zwangloser Natürlichkeit. Und daß der religiös erregte Mensch sich von dem Sinnlichen, Endlichen, Zeitlichen abwendet und seinem Gefühl die Richtung auf das Unsinnliche, Unendliche, Ewige gibt, braucht gleichfalls nicht erst erwiesen zu werden. Einzig das ästhetische Gebiet gewährt dem natürlichen Menschen freie Entfaltung; einzig der ästhetische Wert nimmt die Natürlichkeit des Menschen im weitesten Sinne derart als positives Element in sich auf, daß ihr der Charakter des natürlichen Sich-Ergehens, des unwillkürlichen Geschehens verbleibt.

Ich brauche kaum ausdrücklich zu sagen, daß diese ganze Ausführung über den harmonisierenden Charakter des ästhetischen Wertes sich nicht etwa im besonderen auf die Kunst bezieht, sondern das ästhetische Betrachten im allgemeinen, also auch das dem Naturwirklichen gegenüber ausgeübte, im Auge hat.

5. Nach einer zweiten Seite stellt sich uns die im Ästhetischen liegende Harmonisierung des Menschen dar, wenn wir auf den Lebensdrang und das Erlösungsbedürfnis des Menschen, auf seinen Lebenswillen und sein Sehnen nach einer zweiten Welt achten. Die menschliche Natur ist einerseits auf Lebensbejahung gerichtet: wir spüren eine Wonne darin, das Leben zu atmen; wir fühlen das Irdische und Endliche als den heimischen Boden, der uns Nahrung und Kraft spendet; wir möchten das Gefühl der Lebenswirklichkeit möglichst steigern und auskosten. Auf der anderen Seite aber ist die menschliche Natur von Erlösungssehnsucht erfüllt. Im Menschen lebt etwas, was ihn zur Überwindung der Hingegebenheit an das Leben, zur Überwindung der Verflechtung mit dem Kampf ums Dasein, zur Sehnsucht nach einer über dem Lebensrausch und Lebensfrondienst hinausliegenden Wirklichkeit treibt. Alle Wertbetätigungen des Menschen suchen, eine jede in ihrer Weise, dieses Streben nach einer Überwirklichkeit zu befriedigen. Keine aber tut dies in einer die beiden gegensätzlichen Richtungen unseres Wesens so harmonisch befriedigenden Weise wie das ästhetische Verhalten.

Alle anderen Wertbetätigungen bedeuten einen Bruch mit dem liebenden Verweilen im Sinnlichen, mit dem Gefühl der warmen Zugehörigkeit zur heimatlichen Endlichkeit. Das Erkenntnisstreben verwandelt die sinnlichen Erscheinungen in eine Begriffswelt. Es gibt keinen schrofferen

Gegensatz als Begriff und sinnenkräftiges Dasein. Die Welt, in der wir leben, genießen und arbeiten, strotzt von Wirklichkeit; die Begriffe sind im Vergleiche dazu blutlose Schattengebilde. Wie verschieden vom Erkennen auch das religiöse Gefühl geartet sei, so besteht doch darin Übereinstimmung, daß das Ziel, dem der Fromme zugewandt ist, das völlige Gegenteil des in der Sinnenwelt wurzelnden Lebensgefühls bedeutet. Die entzückende und bedrängende Sinnenwelt ist aus dem erlösenden Reiche des frommen Gemütes um so reiner ausgeschaltet, je vollkommener das Religiöse entwickelt ist. Und was die Sittlichkeit betrifft, so verwirklicht sie sich freilich mitten in den endlichen Erscheinungen. Das sittliche Handeln richtet sich ja auf die umgebenden Einzelmenschen und individuellen Verhältnisse. Wer sittlich wirken will, muß in den Kampf ums Dasein eingreifen und sich mit den endlichsten Endlichkeiten herumschlagen. Allein — und das ist für unseren Zusammenhang das Entscheidende — der Sittliche legt seinem Lebenswillen Zwang an. Sittlichkeit besteht ja geradezu in der Zügelung des Lebensdurstes. Wenn Faust von der einen der zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, sagt, daß sie sich in derber Liebeslust an die Welt mit klammernden Organen hält, so ist damit derjenige Teil in uns gekennzeichnet, den das Sittliche in Zucht und Ordnung zu halten, ja unter gewissen Bedingungen zu unterdrücken hat.

Im Gegensatz zu dem Allen nimmt das ästhetische Verhalten, indem es uns von dem Zwang und Drang der Lebensgier erlöst, doch die ganze bezaubernde, wirklichkeitsstrotzende Sinnenwelt in sich auf. Wir haben uns hier an die dritte ästhetische Norm zu erinnern. Gemäß dieser Norm treten uns die ästhetischen Gegenstände als eine Welt des Scheines, als eine uns von dem gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühl befreiende Welt gegenüber. In dem Scheincharakter der ästhetischen Welt liegt die erlösende Macht. Die ästhetischen Gestalten nehmen unseren Lebensgefühlen alles Hingespanntsein auf Verwirklichung, alles Aufreizende, alles Stoffartige; sie scheinen einem reineren, leichteren Dasein, einer von der Schwere des Stoffes befreiten Überwirklichkeit anzugehören. Aber diese uns erlösende Scheinwelt bedeutet keinen Bruch mit dem liebenden Umfassen der Sinnenwelt, keinen Gegensatz zu der Lust am Bunten und Schimmernden, am Reichen und Üppigen, an Scherz und Torheit. Die ganze Sinnenwelt wird, wie dies vor allem die erste Norm in sich schließt, in das ästhetische Scheinreich aufgenommen und blickt

uns lockend aus ihm entgegen; und alle unsere Lebensgefühle, unsere Triebe und Affekte werden, indem wir uns in dieses Scheinreich einfühlen, in lebendige Erregung versetzt. Was aus dem ästhetischen Verhalten ausgeschaltet ist, das ist nur das Ausgehen auf Verwirklichung, die Lebensbejahung im Sinne der Sorge für unser Wohl und unsere Interessen, im Sinne des Sichdurchsetzens im Kampfe ums Dasein. Dagegen gewährt uns das ästhetische Verhalten durchaus die Möglichkeit, uns einfühlend, nacherlebend sogar den Gefühlen der Lebensgier hinzugeben. Je nachdem die im Kunstwerk dargestellten Menschen geartet sind, erleben wir mit ihnen Lebensbejahung gerade so wie Lebensverneinung, Selbstsucht nicht weniger als Aufopferungsgefühle. Auf der Stufe der Einfühlung in eine Scheingestalt ist dem Lebenswillen, wenn er eingefühlt wird, der Stachel des stofflich Aufregenden genommen. Lebenswille ist noch vorhanden, aber sozusagen in leichterer, entlasteter Daseinsweise.

So ist also im ästhetischen Verhalten dem Sehnen des Menschen nach einem reineren Dasein, nach einer dem Lebensdrang entrückten Welt in einer Weise Befriedigung gewährt, daß mit den sinnlichen, irdischen, endlichen Lebensgefühlen nicht etwa gebrochen wird, sondern diese Lebensgefühle in gereinigter Gestalt in die höhere Welt aufgenommen wurden. Nur das ästhetische Verhalten bringt ein freundliches, zwangloses, wohlgestimmtes Zusammengehen dieser beiden Seiten der menschlichen Natur zuwege: des Verlangens nach der endlichen Wirklichkeit und der Sehnsucht, sie zu überwinden. Und es ist, wie sich gezeigt hat, vor allem der dritte Wertfaktor (die Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls) in seinem Zusammenwirken mit dem ersten Wertfaktor (dem gefühlsbeseelten Schauen), wodurch diese Harmonisierung der menschlichen Natur hervorgeht.

6. Eine dritte Seite an der ästhetischen Harmonisierung betrifft die Stellung des Menschen zur Umwelt. In jeder anderen Wertbetätigung bereitet die Umwelt dem Menschen Schwierigkeiten, legt ihm Hindernisse in den Weg, derart, daß der Mensch Nachdenken, Anstrengung, selbst List und Gewalt anwenden muß, um der Außenwelt in einer dem jeweiligen Werte entsprechenden Weise Herr zu werden. Der sittlich Handelnde hat nicht selten aufreibende, erschöpfende Kämpfe zu führen. Aber auch die Wissenschaft hat mit der Widerspenstigkeit der Wirk-

lichkeit hart zu ringen. Das Ersinnen zweckmäßiger Methoden hat seinen Grund in dem Bemühen, der Wirklichkeit auf Umwegen, durch Anwendung von logischer List, beizukommen. Jedes Experiment ist eine Art listiger Bezwingung der Natur. Und auch das religiöse Verhalten fällt unter diesen Gesichtspunkt. Dem Wege zu Gott stellen sich die ablenkenden, irreführenden Mächte der Außenwelt haufenweise entgegen. Die Außenwelt verstrickt das fromme Gemüt in unzählige Versuchungen. Einzig im ästhetischen Verhalten treten das Ich und die Außenwelt durchweg in bereitwilligem Entgegenkommen zusammen. Das Ich und die Außenwelt sind einander günstig gestimmt. Kampflos, mühelos gehen sie einen reinen Bund ein. Das liegt schon in dem ersten Wertfaktor: die ästhetische Einfühlung ist nichts Erkämpftes, Erarbeitetes, ebensowenig etwas Aufgezwungenes, sondern wo und wie sich die Gelegenheit darbietet, entfaltet sie sich in selbstverständlicher Blüte. Und der vierte Wertfaktor: die einheitliche Gliederung des ästhetischen Gegenstandes, wirkt nach der gleichen Richtung: vor allem das Kunstwerk kommt unserem Bedürfnis nach Gliederung und Einheit derart entgegen, daß wir gar nicht anders können, als das Kunstwerk wie einen Organismus zu betrachten. Und wo etwa für den Zweck der Gliederung zunächst erhebliche Mühe aufgewandt werden muß, da liegt eben doch die Vollendung des ästhetischen Verhaltens vielmehr darin, daß dieser Einschlag von Mühe ausgeschaltet und reine Mühelosigkeit hergestellt wird. Vor allem aber kommt für diese Seite der Harmonisierung, wie für die vorige, der dritte Wertfaktor in Betracht: die ästhetische Beschaulichkeit oder, gegenständlich ausgedrückt, der Scheincharakter des Ästhetischen. Fragt man, worauf es vor allem beruht, daß im ästhetischen Verhalten das betrachtende Subjekt und die Außenwelt in so wohlgestimmtem Einklange stehen, so ist darauf hinzuweisen, daß hier das Ich von der Außenwelt nichts begehrt und fordert, sie nicht seinen Lebensinteressen dienstbar machen will. Der ästhetisch Gestimmte steht der Welt mit dankbarem Aufnehmen gegenüber. Wo ihm ästhetisch Erfreuendes, sei es in der Kunst oder der Naturwirklichkeit, begegnet, dort sieht er dies wie eine freundliche Gabe, wie eine Gunst an. Schon im ersten Bande war im Anschluß an die dritte Norm hiervon nachdrücklich die Rede (S. 558).

7. Noch ist viertens die ästhetische Harmonisierung nach ihrer psycho-

logischen Seite ins Auge zu fassen. An keiner anderen Werttätigkeit sind die großen Grundrichtungen des Seelenlebens so gleichmäßig beteiligt wie an der ästhetischen. Sinnliches Anschauen, Phantasietätigkeit, Fühlen, Wollen, Intelligenz — alle diese Seiten kommen im ästhetischen Genießen derart zur Geltung, daß keine dieser Betätigungen nur in kümmerlicher und nebensächlicher Gestalt erscheint, vielmehr eine jede zu reicher, wesentlich mitbestimmender Entfaltung gelangt. In welchem Grade die Verschmelzung von Fühlen und sinnlichem Wahrnehmen oder — soweit es sich um die Dichtung handelt — von Phantasieanschauung den Kern des ästhetischen Verhaltens bildet, wurde im ersten Bande zur Genüge ausgesprochen und beleuchtet (S. 389 f.). Doch ist das Willensgebiet darum nicht zur Nebensächlichkeit verurteilt. In den Zustands- und Teilnehmungsgefühlen sind Strebungen in zahlreichen Formen und in weitem Umfange verbreitet. Freilich nehmen diese Strebungen nicht die Form des auf das Verwirklichen hinstoßenden Wollens an; sie zeigen jenen unbestimmteren, zurückhaltenderen Charakter, den ich im zwölften Kapitel des dritten Abschnittes des ersten Bandes gekennzeichnet habe (S. 389 ff.). Aber auch an die gegenständlichen Gefühle ist zu denken: es gibt keinen Affekt, kein Begehren, keinen Willensakt, der nicht für die Einfühlung in Anspruch genommen werden könnte. Schildert der Dichter Machtgier, Habsucht, Liebesleidenschaft, so hat der Leser oder Hörer diese allerheftigsten Äußerungen des Lebenswillens, wenn auch nur in Form von vorstellungsmäßigen Vergegenwärtigungen dieser Willenserregungen, in sich nachzuerleben. Neben Anschauen, Fühlen und Wollen kommt aber auch das Reich der Intelligenz im ästhetischen Verhalten gewichtig zu Worte. Da haben wir einmal an die große Rolle zu denken, welche die Bedeutungsvorstellungen im ästhetischen Betrachten spielen. Doch auch in der Form des Gedankens ist die erkennende Seite unseres Wesens beteiligt: man halte sich nur die Dichtung, und zwar nicht etwa bloß die Gedankendichtung, vor Augen. Vor allem aber ist an den vierten Wertfaktor zu denken: er besteht geradezu darin, daß die der Vernunft innewohnende Einheitstendenz im ästhetischen Gegenstande ihre vollkommene Befriedigung erlebt. Auch darauf hatte schon der erste Band (S. 584) hingewiesen. Auch in dieser vierten Hinsicht vermag sich keine der anderen Werttätigkeiten mit dem ästhetischen Verhalten zu vergleichen. Die Grundrichtungen des Seelenlebens

erscheinen in ihnen weit mehr aus dem Gleichgewichte gerückt, weit mehr teils einseitig gesteigert, teils einseitig zurückgedrängt.

Wenn sich auf diese Weise das ästhetische Verhalten durch möglichste Harmonisierung des Seelenlebens kennzeichnet, so soll es damit keineswegs über die anderen Werttätigkeiten hinausgerückt sein. Wissenschaft, Sittlichkeit und Religion haben vielmehr ihr Ausgezeichnetes und Großes gerade an ihrer Einseitigkeit, an dem Hervorgekehrtsein gewisser Grundrichtungen der menschlichen Natur und dem starken Zurücktreten anderer. Das Große in den Leistungen dieser Wertbetätigungen läßt sich nur durch das gewaltige Überragen bestimmter Seiten des Seelenlebens erreichen.

Oft findet man die Harmonie des Ästhetischen auch durch Heranziehung der Gegensätze von Bewußt und Unbewußt oder von Freiheit und Notwendigkeit bezeichnet. Ich glaube, daß diese beiden Gegensatzpaare weit mehr dazu dienen können, die Harmonie des künstlerischen Schaffens als die des ästhetischen Betrachtens zu kennzeichnen. Vom künstlerischen Schaffen darf man sagen: Bewußtes und Unbewußtes oder genauer: zielbewußte Tätigkeit und unwillkürliches Sichabwickeln stehen in Gleichgewicht. Und gleichfalls ist vom künstlerischen Schaffen zu urteilen: Freiheitsgefühl und selbstverständliche Notwendigkeit gehen Hand in Hand. Hierauf ist in den dem künstlerischen Schaffen gewidmeten Kapiteln mehrfach hingewiesen worden. Dagegen liegen im ästhetischen Betrachten die Verhältnisse nicht so, daß sich die Harmonie ungezwungen als Zusammenstimmung der genannten beiden Gegensatzpaare auffassen ließe.

Im fünften Kapitel dieses Abschnittes wird die im ästhetischen Verhalten liegende Harmonisierung unter anderem Gesichtspunkte nochmals ausführlich zur Sprache kommen.

Zweites Kapitel

DER AESTHETISCHE WERT ALS SELBSTWERT

DER SELBSTWERT ALS METAPHYSISCHER BEGRIFF

1. Prinzipielle Wertbetrachtungen finden in der Ästhetik erst seit einiger Zeit in reicherem Maße Eingang. In der spekulativen Ästhetik verstand es sich von selbst, daß das Schöne und die Kunst einen unbedingten Wert darstellt. Stand doch hinter dem Schönen und der Kunst unmittelbar das Unendliche, das Absolute, die Idee. So war dem Ästhetischen durch den metaphysischen Unterbau und Zusammenhang von vornherein ein Platz unter den Selbstwerten gesichert. So sehr Schelling, Solger, Hegel, Weiße, Vischer, Schopenhauer, Hartmann auseinandergehen: in dem Hinausheben des Schönen über das Reich der relativen Werte sind sie einig. Der psychologischen Ästhetik wiederum lag die Erörterung der Wertfrage ferne, weil es sich für sie so ziemlich von selbst verstand, daß es nur relative Werte geben könne. Die psychologische Forschungsweise führte überall dazu, in die mannigfachen Abhängigkeiten des ästhetischen Wohlgefallens Einsicht zu gewinnen. Wie sollte eine von höchst verwickelten Bedingungen abhängige Befriedigung Anspruch auf Selbstwert erheben können? So begnügte man sich damit, die ästhetische Lust als besonders fein und vornehm, als einzigartig und in höchstem Grade beglückend zu charakterisieren. Aber alle diese Vorzüge seien nicht imstande, das Ästhetische über die relativen Werte hinauszurücken. Erst in der letzten Zeit beginnt, Hand in Hand mit der Einsicht, daß die Wertprobleme überhaupt eine gründliche Neubearbeitung verlangen, auch in der Ästhetik das Wertproblem mit klarem Bewußtsein als eine entscheidende Aufgabe in Angriff genommen zu werden. Und so habe denn auch ich, nachdem der Einheitswert des Ästhetischen in dem vorigen Kapitel dargelegt wurde, in die Wertfrage genauer einzutreten.

Schon im ersten Band sind an entscheidenden Stellen Betrachtungen unter dem Wertgesichtspunkte — ich nannte sie „teleologische Begründungen" — angestellt worden. Doch handelte es sich dort lediglich um Wertbetrachtungen empirischer oder anthropologischer Art. Das teleo-

logische Begründen bestand dort ausschließlich darin, daß die auf dem Wege der Psychologie festgestellten seelischen Vorgänge mit Maßstäben gewertet wurden, die dem Werterleben des auf der Höhe unserer Kultur stehenden Bewußtseins entnommen waren. Von einem Zurückführen dieser Wertungen auf Prinzipien war dort keine Rede. Es wurde überhaupt die Frage nicht aufgeworfen, wie die dort angewandten Wertmaßstäbe zu begründen seien. Die dort gegebenen „teleologischen Begründungen" blieben dabei stehen, daß der auf der Höhe der Kultur stehende Mensch tatsächlich diese und keine anderen Wertungen in sich erlebe. Jetzt dagegen sollen Wertbetrachtungen prinzipieller Art unternommen werden. So soll versucht werden, die letzten uns erreichbaren Gründe für die Wertung des Ästhetischen aufzudecken.

Soll der ästhetische Wert nach seinem Wertcharakter näher bestimmt werden, so geht die zweifellos wichtigste Frage dahin, ob der ästhetische Wert bloß relativer Art sei oder als Selbstwert anerkannt werden müsse. An jeden der menschlichen Werte ergeht diese Frage: an den Wert des Wahrheitsstrebens, des sittlichen Wollens, des religiösen Fühlens, und nicht weniger an den des ästhetischen Genießens.

Wenn ich von relativem Werte rede, so meine ich dies nicht in dem Sinne, daß jeder Wert nur insofern Wert ist, als er für ein Bewußtsein, für ein fühlendes, wollendes Subjekt vorhanden ist. Diese Bezogenheit auf ein Bewußtsein, für das der Wert da ist, wohnt zweifellos jedwedem Wert, auch dem höchsten, inne. In diesem Sinne gibt es nur relative Werte. Mit der Anerkennung dieser Relativität aller Werte ist nun aber sehr wenig gesagt. Ist doch mit dieser Anerkennung sogar die Annahme eines alle Werte in sich befassenden, über alles Endliche und Bedingte hinausgerückten, dem Inhalte nach absoluten Wertes verträglich! Denn sobald man annimmt, daß ein absolutes, göttliches Bewußtsein den absolut wertvollen Inhalt weiß und will und verwirklicht, so ist hiermit das Merkmal der in jenem Sinne verstandenen Relativität ohne inneren Widerspruch sogar in den Begriff des absoluten Wertes aufgenommen. Ich nehme den Gegensatz von relativem Wert und Selbstwert in einem engeren und ergiebigeren Sinne.

2. Es handelt sich um folgenden Gegensatz. Entweder hängt der Wert, der einem Objekte zugeschrieben wird, von der wechselnden jeweiligen Beschaffenheit des Subjektes ab, das zu dem Objekte wertend Stellung

nimmt. Es kommt auf die Zustände, Lagen, Bedürfnisse, Stimmungen, Gesinnungen des Individuums an: danach richtet es sich, ob einem gewissen Objekt ein bestimmter Wert und überhaupt ein Wert zugesprochen wird. In diesem Fall liegt relativer Wert vor. Es kann sich dabei um nebensächliche oder wichtige, um gänzlich flüchtige oder beständigere Zustände des Subjektes handeln. Das relativ Wertvolle hat seinen Wertmittelpunkt sonach weder in sich, noch auch in dem unverrückbaren Mittelpunkte der menschlichen Wesensgesetzlichkeit, sondern in den unübersehbaren Besonderheiten des wertenden Ichs.

Oder der Wert kommt einem Inhalt ohne Rücksicht auf die wechselnde Beschaffenheit der wertenden Subjekte zu. Der Inhalt braucht nicht erst auf die Besonderheiten der wertenden Subjekte zu warten, um einen Wert zu erhalten. Das Objekt wird von dem Subjekt als an sich selbst wertvoll beurteilt. Das Objekt ist ein Selbstwert oder Eigenwert. Ich frage zunächst nicht, ob es so etwas wie einen Selbstwert in Wirklichkeit gibt, sondern wir wollen uns darüber klar werden, was alles in dem Begriffe des Selbstwertes, wenn ihn das Denken ernsthaft faßt, mitgedacht wird. Allerdings ernsthaft muß der Begriff des Selbstwertes genommen werden. Er muß uns wirklich als ausschließender Gegensatz zu dem Begriff des relativen Wertes vor Augen stehen. Wer, wie beispielsweise Christian von Ehrenfels, nur relative Werte zugibt und trotzdem von Eigenwerten spricht, kann dieses Wort nur in einem weniger strengen Sinne verstehen.[1]

Soll das Subjekt einen Inhalt als Selbstwert anzuerkennen in der Lage

[1] Christian von Ehrenfels, System der Werttheorie, Bd. 1 (Leipzig 1897), S. 43—51, 75 ff.; Bd. 2 (1898), S. 107 ff., 217 ff. Wir schreiben, so urteilt Ehrenfels, den Dingen nur darum Wert zu, weil wir sie begehren. Es kommt also ganz auf die Besonderheiten der Individuen dabei an. Trotzdem nimmt er Eigenwerte an, d. h. Gegenstände, denen wir „um ihrer selbst willen" Wert zuerteilen. Der vornehmste Eigenwert sei die eigene Lust; weitere Eigenwerte seien Atmen, Essen, Trinken, Kinderzeugen usw. Die Worte „um ihrer selbst willen" bedeuten nämlich bei Ehrenfels lediglich den Gegensatz zu den Worten „um ihrer Wirkungen willen". Die Eigenwerte bilden bei ihm den Gegensatz zu den „Wirkungswerten". Dies ist ein völlig klarer Gegensatz. Sonach dürfte aber Ehrenfels nur sagen: gewisse Dinge werden von einem Teil der Menschen um ihrer selbst willen (d. h. nicht um ihrer Wirkungen willen) begehrt. Nicht aber darf er sagen, daß diesen Dingen um ihrer selbst willen Wert zukomme. Nicht um ihrer selbst willen kommt diesen Dingen Wert zu, sondern darum, weil sie selbst, und nicht erst ihre Wirkungen, von einem Teil der Menschen begehrt werden. Ehrenfels überspringt in der Definition des Eigenwertes das Begehrtwerden von einem Teil der Menschen. Auch Meinong nimmt das Wort Eigenwert als Gegensatz zu Wirkungswert (Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werttheorie, Graz 1894, S. 71).

sein, so muß es seiner Wesensgesetzlichkeit nach auf diesen Inhalt hin angelegt sein. Sobald die Anerkennung eines Inhaltes als Selbstwertes irgendwelche Besonderheit des wertenden Subjektes zur Voraussetzung hat, so heißt dies ja eben, daß dieser Inhalt nur unter einer wechselnden Bedingung einen Wert für das Subjekt bedeutet, also in Wahrheit kein Selbstwert ist. In dem Begriffe des Selbstwertes, mag er wahr oder unhaltbar sein, liegt also dies eingeschlossen, daß jeder Inhalt, der auf den Charakter eines Selbstwertes Anspruch erhebt, zur Wesensbestimmtheit des Ich gehören muß. In der eigensten Natur des menschlichen Geistes muß die Richtung auf diesen bestimmten Inhalt gelegen sein; sonst kann er nicht den Anspruch auf selbstwertige Geltung erheben.

Und diese im Selbstwert mitgedachte Bedingung muß noch mit einer gewissen höchst bedeutungsschweren Verschärfung zum Ausdruck gebracht werden, wenn wirklich ein gewisser Inhalt die Geltung eines Selbstwertes haben soll. Es genügt nicht, die Wesensgesetzlichkeit, in welcher der Selbstwert gegründet ist, als bloße Naturanlage der Gattung Mensch zu nehmen; sondern es muß die bestimmtere Annahme gemacht werden, daß der Selbstwert in der wesenhaften Zweckbestimmtheit des Subjektes eingeschlossen liege. Wenn der Inhalt, der als Selbstwert gelten will, lediglich in der Richtung der Naturanlage des Menschen läge, wenn er nur in der durch den mechanischen Naturzusammenhang dem Menschen mit auf den Weg gegebenen Ausstattung verankert wäre, so wäre sein Anspruch auf Selbstwert schlecht begründet. Von zwei Seiten aus läßt sich dies einsehen.

Hat sich durch den mechanischen Naturzusammenhang im Laufe der Zeiten eine gewisse Naturanlage der menschlichen Lebewesen herausgestaltet, so ist offenbar die Möglichkeit nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern geradezu nahegelegt, daß sich diese Naturanlage im weiteren Verlauf der Entwicklung verändern werde. Die Naturanlage ist den Einwirkungen der Umwelt preisgegeben und mit dem Wechsel der Einflüsse auch selbst dem Wechsel unterworfen. Ist daher ein Wert in der bloßen Naturanlage des Menschen gegründet, so besteht keine Sicherheit, daß er für Menschen späterer Geschlechter Gültigkeit besitzen werde. Mit dem Wandel der Naturanlage wandeln sich auch die in ihr befestigten Werte. Sonach hängen alle derartigen Werte doch schließlich von der wechselnden Besonderheit der Subjekte ab, wenn die Besonderheit auch

in diesem Falle eine lange Dauer und große Beständigkeit aufzuweisen hat. Wir sind sonach mit dem Heranziehen der Naturanlage aus dem Umkreis der relativen Werte noch nicht hinausgetreten. Zu dem gleichen Ergebnis führt eine andere Überlegung.

Von der bloßen Naturanlage des Subjektes aus läßt sich die Ansicht nicht zurückweisen, daß das Gerichtetsein auf den in der Naturanlage gegründeten Inhalt für das Subjekt eine Last, ein Unglück, etwas Beschämendes sei. Ob ein Inhalt als Wert anerkannt würde, das hinge dann davon ab, ob ein Subjekt sein Wesen zu bejahen oder zu bemängeln oder gar zu verneinen geneigt wäre. Ich nehme etwa an: altruistische Gefühle gehören zur Naturanlage des Menschen. Trotzdem könnte jemand, ohne von dem Standpunkt der Annahme einer bloßen Naturanlage aus widerlegt werden zu können, sagen: ich bin durch meine Überlegung zu der Überzeugung gekommen, daß es schwächlich, feige, beschämend sei, dieser seiner Naturanlage einfach zu folgen; der Mensch müsse vielmehr auf Umwegen, durch künstliche Selbstzucht, durch Kritik und List seinen altruistischen Trieben entgegenzuwirken und die rücksichtslose Selbstsucht zur Geltung zu bringen versuchen. Oder es könnte jemand der Ansicht sein, daß zur Naturanlage des Menschen religiöse Gefühle gehören, und trotzdem zugleich die Überzeugung haben, daß der Mensch durch Aufbietung anderer in ihm wirksamer Tendenzen, z. B. des Verstandes, jenen Naturtrieb zur Unwirksamkeit zu bringen trachten müsse. Das heißt: von der bloßen Naturanlage aus gelangt man immer nur zu relativen Zwecken.

Wenn ein Inhalt als Selbstwert für uns gelten soll, so muß er in der Zweckbestimmtheit des menschlichen Wesens gegründet sein. Nur aus der Bestimmung des Menschen heraus kann ein Wert als Selbstwert erwachsen. Wäre die Wesensgesetzlichkeit des Menschen nur Naturanlage und nicht zugleich Zweckgesetzlichkeit, so könnte von Selbstwert nie die Rede sein. Die bloße Naturanlage läßt, auch wenn sie einen unbedingten Zwang bedeutet, von sich aus es gänzlich dahingestellt, erstlich wie lange sie unverändert beharren werde, und zweitens ob das, was sie enthält, bejahens- oder verwerfenswert sei. Auch von der Naturanlage aus gibt es zum Selbstwert keinen Übergang.

Indem die Wesensgesetzlichkeit des Menschen zur Zweckgesetzlichkeit verschärft wird, ist sie über den Naturzusammenhang hinausgehoben und

dem Spiel der wechselnden Einflüsse entrückt. Das menschliche Ich ist gemäß dieser Auffassung an seine Zweckbestimmtheit gebunden. Das Menschsein ist eben nichts Anderes als das durch seine Zweckgesetzlichkeit bestimmte Sein. Das Menschliche ist ein für allemal in dieser bestimmten teleologischen Gesetzlichkeit verwurzelt. Jetzt sonach erst ist für den Selbstwert der gehörige Halt geschaffen. Nur aus der Zweckbestimmtheit des Ich heraus kann ein Selbstwert erwachsen.

Des weiteren führt die Zweckgesetzlichkeit des Ich mit Notwendigkeit zur Weltteleologie. Nur von einem absoluten Zweck aus wird das Vorhandensein einer dem Ich zugrunde liegenden Zweckgesetzlichkeit begreiflich. Doch besteht hier keine Veranlassung, diese zum Absoluten weiterführende Gedankenkette zu verfolgen. Ohnedies wird meine Betrachtung späterhin in anderem Zusammenhange auf diesen metaphysischen Schlußpunkt hinnötigen. Vorderhand kam es mir nur darauf an zu zeigen, daß der Begriff des Selbstwertes nur als metaphysischer Begriff einen Sinn hat. Ja man darf ohne Übertreibung sagen, daß er tief ins Metaphysische hineinführt.[1] Und zwar bildet eine teleologische Metaphysik den Boden, auf dem allein sich ein Selbstwert ergeben kann. Weder für den absoluten Phänomenalismus, noch für eine naturalistische, antiteleologische Metaphysik gibt es so etwas wie einen Selbstwert.

3. Aber auch ganz ohne Rücksicht auf das Subjekt, für das der Selbstwert vorhanden ist, rein schon aus dem Inhalte, der den Selbstwert ausmacht, ergibt sich der metaphysische Charakter des Selbstwertes. Nimmt man es damit ernst, daß einem Inhalt als solchem, einem Inhalt an sich ein Wert anhaftet, so hat dies nur einen Sinn, wenn dieser Inhalt als ein in sich Geschlossenes, als ein in sich Einheitliches verstanden wird. Soll beispielsweise das Gute ein Selbstwert sein, so kann damit nicht gemeint sein diese oder jene Gestalt des Guten, nicht eine Vielheit wechselnder Weisen des Guten, sondern nur das Gute an und für sich, das Gute als eine in sich geschlossene Einheit. Ich kann auch den Ausdruck „Wesensgesetzlichkeit" gebrauchen und sagen: nur ein in sich wesensgesetzlicher Inhalt kann als Selbstwert gelten.

Fragt man nun: gibt es in den Erscheinungen etwas, das in strengem Sinne eine in sich geschlossene Einheit, ein wesensgesetzlicher Inhalt

[1] Auch STUMPF sagt, daß man von der Wissenschaft der Werte zur Metaphysik weiter getrieben wird (Zur Einteilung der Wissenschaften [in den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1907], S. 34).

wäre, so lautet die Antwort schlechtweg verneinend. Wenn man in die Erscheinungen nichts hineindeutet, ihnen nichts unterbaut, so zeigen sie nicht einmal Regelmäßigkeit, geschweige denn Wesensgesetzlichkeit. Die reine Erfahrung bietet nirgends Stetigkeit, nirgends bleibende Verknüpfung dar; allenthalben gibt sie uns Abgerissenes, Haltloses, unablässigen Übergang von Verbundenem in Nichtverbundenes.[1] Auf dem Boden der Erscheinungen gibt es sonach nichts, was als wesensgesetzlich oder wesenhaft, überhaupt als Wesen gelten dürfte. Man muß sich entschließen, den Erscheinungen ein Reich des Wesens, ein intelligibles, ideales Reich unterzubauen, wenn der Anspruch auf Selbstwert einen Sinn haben soll. Alles, was Selbstwert ist, gehört der intelligiblen Welt an.

Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß das Ästhetische, das Sittliche und was sonst auf Eigenwert Anspruch erhebt, als eine für sich seiende, von den Subjekten abgelöste, objektive Wesenheit existiere. Eine solche Substanzialisierung in Platonischem oder Hegelschem Sinne ist nicht im entferntesten gefordert. Vielmehr hat man zunächst nur an die Zweckgesetzlichkeit des Ich, für das der Selbstwert da ist, zu denken. Unsere vorige Überlegung hat uns dahin geführt, daß der Selbstwert nichts dem Wesen des Subjektes Fremdes sein könne, sondern in der Zweckgesetzlichkeit des Subjekts wurzeln müsse. Selbstwert kann nichts Anderes sein, als was in der Zweckbestimmtheit des Subjektes angelegt ist. Hier also, in der Zweckbestimmtheit des Subjektes, sind die wesenhaften, in sich einheitlichen Inhalte zu suchen, die als Selbstwerte gelten wollen. So ist also — zunächst wenigstens — das intelligible Ich (ich sehe nicht ein, warum ich diesen Ausdruck scheuen sollte) der Ort, wo die selbstwertigen Inhalte — das Gute, das Schöne, das Wahre, das Heilige — ihr Dasein haben. Ein jeder dieser Selbstwerte ist als eine in sich geschlossene Einheit von Momenten anzusehen, die in der Zweckgesetzlichkeit des intelligiblen Ich gegründet ist. Es sind sonach zu unterscheiden die besondere Wesensgesetzlichkeit, die ein jeder Selbstwert darstellt, und der umfassende Inbegriff von Wesensgesetzlichkeiten, den das intelligible Ich in sich schließt.

Rückblickend bringen wir uns zu Bewußtsein, daß das Ästhetische, wie es sich uns in dem vorausgegangenen Kapitel dargestellt hat, in sich die

[1] Über diese klägliche Beschaffenheit der reinen Erfahrung siehe Erfahrung und Denken, S. 83 ff.; Quellen der menschlichen Gewißheit, S. 21 ff.; Gewißheit und Wahrheit, S. 136 ff.

formale Bedingung erfüllt zeigt, um auf Selbstwert Anspruch erheben zu können. Die vier Wertfaktoren haben sich uns zu einem einheitlichen „Gebilde“ zusammengeschlossen. Das ästhetische Werterlebnis ist nichts Zusammengestückeltes, sondern eine Einheit, die wir, indem wir sie erleben, als ein sinnvoll und zielvoll in sich Zusammengehöriges meinen. Dadurch ist es allererst möglich, daß sich das Ästhetische sozusagen um den Rang eines Selbstwertes bewirbt. Genauer betrachtet, hat sich uns diese Einheit als Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens dargestellt. Durch die jetzigen Überlegungen käme nun, falls sie, was noch nicht gezeigt ist, mehr als Begriffsanalyse sind und auf Geltung Anspruch erheben dürfen, der Gedanke dazu, daß das Bewußtseinsgebilde des ästhetischen Werterlebnisses ein Selbstwert ist, der aus der Zweckgesetzlichkeit des intelligiblen Ich hervorgeht.

Einem Einwande ist hier noch zu begegnen. Vom Standpunkte des transzendentalen Idealismus aus kann mir erwidert werden, daß es sich bei dem Zusprechen von Selbstwert nur um einen Gedankeninhalt handle, nur um ein logisches Gebilde, um einen idealen Begriff. Es sei eine Errungenschaft der kritischen Philosophie und neuesten Logik, die Begriffe als selbstgenugsam anzusehen und so das lästige Sein, auf das die Begriffe bezogen werden sollen, endlich losgeworden zu sein. Werde das Ästhetische als Selbstwert erklärt, so bedeute dies nur, daß der Begriff des Ästhetischen mit dem Begriffe des Selbstwertes verbunden werde. Hierauf ist zu erwidern: bezieht sich der Gedanke des Selbstwertes auf kein Seiendes, dann ist er eine bloße Illusion, ein bloßes „Als-Ob“, in dem sich der Philosoph wiegt, und an der er sein logisches Vergnügen hat. Wenn der logischen Idealwelt kein metaphysischer Hintergrund gegeben wird, sinkt sie zu einem dann und wann auftauchenden Gedankenvorkommnis, zu einem Denksport herab, den sich einige besonders geartete Köpfe leisten. So wird auf diesem Standpunkt auch der Begriff „Selbstwert“ zu einem belanglosen Gedankengespinst. Wenn Hegel bei der Gedanken-Immanenz stehen bleibt, so verweilt er in wesenhafter Wirklichkeit; denn bei ihm ist der Begriff das Substanzielle in allem Sein. Wenn dagegen die metaphysiklosen Transzendentalphilosophen ihre Begriffe nur gedanken-immanent gelten lassen wollen, so begnügen sie sich mit Spinneweben. Die logische Gesetzlichkeit bedeutet dann nicht mehr als dies, daß einige besonders geartete Intelligenzen

sich genötigt sehen, ein gewisses Begriffsgebilde mit einem anderen begrifflichen Erzeugnis zu verknüpfen. So werden wir also durch den Blick auf diese gegnerischen Standpunkte nur um so mehr in der Überzeugung bestärkt, daß der Begriff des Selbstwertes nur als metaphysischer Begriff einen Sinn habe.

II

DIE BEGRÜNDUNG DER SELBSTWERTE DURCH INTUITIVE GEWISSHEIT

4. Überlegt man, auf welchem Wege eine nach Möglichkeit begründete Überzeugung darüber, ob das Ästhetische als Selbstwert oder nur als relativer Wert zu gelten habe, gewonnen werden könne, so bietet sich zunächst die Befragung des inneren Erlebens, die Selbstbesinnung dar. Wir haben uns nachdrücklich und lebhaft in das Erleben des ästhetischen Wertes zu vertiefen, und wir haben, indem wir dies tun, darauf zu achten, wie das, dessen wir dabei inne werden, sich zu der Relativität oder dem Aufsichruhen des ästhetischen Wertes verhalte. Wir haben uns auf das zu besinnen, dessen wir im Erleben des ästhetischen Wertes gewiß werden. Verträgt sich dies oder ist es unverträglich mit der Behauptung von der Relativität des ästhetischen Wertes? Ist die Überzeugung vom Selbstwert des Ästhetischen durch jene Selbstbesinnung ausgeschlossen oder in ihr mitgesetzt?

Wir erleben das Ästhetische, wie das vorige Kapitel gezeigt hat, seinem Gesamteindrucke nach als eine so gleichgewichtsvolle Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens, wie sie keine andere Wertbetätigung auch nur entfernt aufweist. Wäre nun diese Harmonisierung nur etwas relativ Wertvolles, so würde sie damit zu etwas nicht innerlich notwendig zum menschlichen Wesen Gehörigem, zu etwas je nach Bedürfnis, Stimmung und Lage Erwünschtem oder Überflüssigem oder gar Unerwünschtem herabgesetzt sein. Die Harmonisierung des menschlichen Wesens wäre damit auf die gleiche Stufe herabgedrückt, auf der das Bedürfnis nach irgendwelcher vergnüglichen Unterhaltung steht. Die Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens wäre dann etwas, was auch ebensogut fehlen könnte, ohne daß dadurch dem Menschlichen Abbruch getan wäre. Das Bedürfnis, die Grundrichtungen des menschlichen Geistes in Einklang und Wohllaut zu bringen, wäre dann vielleicht nur ein Luxus-

bedürfnis empfindsamer Seelen, ein Erzeugnis der Feinschmeckerei müßiger Leute. Gegen eine solche Herabdrückung aber sträubt sich Etwas in uns in unwidersprechlicher Weise. Wir haben die Gewißheit, daß damit dem Leben etwas Wesentliches genommen, daß damit ein verhängnisvoller Schritt auf die Entwertung des Lebens hin getan wäre. Wir fühlen: das Menschliche könne unmöglich seinen Sinn darin haben, in lauter Dualismen zu endigen, sich in unausgeglichenen Gegensätzen zu verzehren, sich in klaffender Gespaltenheit abzuarbeiten. Je stärker und ungeteilter wir uns der Gesamtqualität des ästhetischen Eindrucks hingeben, um so unwiderstehlicher bemächtigt sich unser die Gewißheit: es gehöre zum Sinn des menschlichen Lebens und Strebens, daß in der Natur des Menschen Kräfte und Mittel liegen, um die Dualismen zu versöhnen und die Mißklänge in Einklang aufzulösen. Im Ästhetischen, so fühlen wir, kommen Sinnlichkeit und Geistigkeit einander bereitwillig entgegen, geben sich gegenseitig einander hin, schließen einen freundlichen Bund. Je mehr wir uns in das Beglückende und Heilbringende dieser Harmonisierung hineinversetzen, um so mehr lehnt sich in uns ein starkes Etwas gegen die Annahme auf, daß dazu nur eine zufällige glückliche Anlage einiger Individuen führe, das Menschliche in seinem Grunde aber damit nichts zu tun habe. Und wir fühlen weiter, wie uns im ästhetischen Genießen die Sinnenwelt befreundet, heimatlich erscheint, und wie wir, indem sich uns die Sinnenwelt zum schönen Scheine verklärt, darin zugleich von der Last und Schwere der Sinnenwelt erlöst werden. Und wiederum ergreift uns angesichts dieser erlebten Harmonisierung das Gefühl, daß dieses große, beseligende Erleben unmöglich nur eine hier und da auftretende Besonderheit sein könne. Und das gleiche Grundgefühl würde sich ergeben, wenn wir uns in die übrigen Seiten der Harmonisierung, wie sie das vorige Kapitel hervorgehoben hat, hineinversetzen. Immer wieder stoßen wir in uns auf die Gewißheit: das menschliche Leben würde um einen wesentlichen Teil seiner Bedeutung gebracht sein, wenn alle diese Versöhnungen zu einem Nebenbei, das auch fehlen könnte, herabgesetzt würden. So wahr wir an den tieferen Sinn des menschlichen Lebens glauben, so unmöglich ist es, daß all diese Harmonisierungen nur ein zeitweiliges Oberflächenergebnis sind. Und auch wenn wir uns in den einfachen Gefühlsertrag der ästhetischen Harmonisierung, in die eigentümliche Beglückung, deren wir im

ästhetischen Genießen innewerden, versenken, erleben wir dieselbe unwiderstehliche Gewißheit. Diese Beglückung erfüllt uns mit der Überzeugung, daß sich in ihr eine letzte Tiefe unseres Selbstes auswirkt. Je ungeteilter wir uns in den einklangvollen Genuß, den uns hohe Kunstwerke geben, hineinleben, um so mehr ergreift uns die Gewißheit, daß diese Entzückungen dem schöpferischen Urgrunde unseres Ich entquellen. Verschiedene werden verschiedene Ausdrücke für dieses große Erlebnis finden. Immer aber werden ihre Worte darauf hinauslaufen, daß in den Beglückungen des ästhetischen Genießens sich ein Reines und Hohes, für das wir bestimmt sind, ein Wesentliches, um dessen willen der innere Mensch da ist, zum Ausdruck bringt.

Wir haben uns nun darüber klar zu werden, worauf, erkenntnistheoretisch betrachtet, diese begründende Selbstbesinnung beruht, aus welchen Gewißheitsquellen sie herfließt. Erstlich ist zweifellos an ihr die Selbstgewißheit des Bewußtseins beteiligt. Zugrunde liegt das einfache Innewerden dessen, was wir im eigenen Bewußtsein finden. Das im eigenen Bewußtsein Erfahrene wird beschrieben. Allein hierin allein besteht die angestellte Selbstbesinnung keineswegs. Vielmehr liegt ihr Grund- und Eckstein in einer intuitiven Gewißheit, in der unmittelbaren Gewißheit von etwas Transsubjektivem, Übererfahrbarem, Metaphysischem, nämlich von dem wesenhaften Sinn des Lebens, von der intelligiblen Bedeutung des Ich. Wie verschieden auch diese intuitive Gewißheit ausgedrückt werden mag: immer zielt sie darauf hinaus, daß zum wesenhaften Sinn des Lebens Harmonie gehöre, daß der Mensch seine Bestimmung nicht erreiche, wenn er seine Kräfte nicht harmonisch ausgestalte. Die einfache Selbstgewißheit des Bewußtseins führt nicht über das Intrasubjektive hinaus; die intuitive Gewißheit dagegen ergreift im Intrasubjektiven unmittelbar zugleich ein Transsubjektives, einen wesenhaften Untergrund, in unserem Falle das intelligible Ich. Die intuitive Gewißheit an sich selbst ist dunkel, gefühlsartig-ungeteilt, ein Unanalysiert-Ganzes. Ich habe mich daher auch im Vorigen, um den Inhalt der intuitiven Gewißheit darzulegen, absichtlich gefühlsmäßiger, mit einer Unbestimmtheitssphäre umgebener Ausdrücke bedient. Aber trotzdem sind in meine Ausdrucksweise noch genug Bestandteile eingegangen, die schon als Übersetzung der Gefühlsgewißheit in die Formen des Begriffs angesehen werden müssen. Streng genommen muß

man daher von den Ausdrücken, die ich zur Bezeichnung des Inhalts der intuitiven Gewißheit gebraucht habe, alles Begriffliche, das diesen Ausdrücken anhaftet, in Abzug bringen. Noch stärker freilich wäre der begriffliche Einschlag, wenn man den Begriff des Selbstwertes, wie ich ihn vorhin zergliedert habe, zu Hilfe nehmen und jene intuitive Grundüberzeugung als Gewißheit davon, daß zur teleologischen Wesensgesetzlichkeit des Ichs das Angelegtsein auf Harmonisierung gehöre, und daß aus diesem Grunde diese Harmonisierung als Selbstwert anzusehen sei, hinstellen wollte. Hier wäre die ausdrückliche begriffliche Bearbeitung, die wir auf Grund der intuitiven Gewißheit vornehmen, in diese intuitive Gewißheit selbst bereits hereingezogen.

Noch eine Erkenntnisarbeit anderer Art aber steckt in jener Selbstbesinnung. Sie schließt methodologische Überlegungen in sich ein. Sie ist so eingerichtet, daß sich das Bewußtsein vor das fragliche Entweder-Oder (Relativität oder Selbstwert) möglichst scharf und deutlich hingestellt findet. Die Vorstellungen des Subjekts, zunächst hier des Lesers, sind absichtlich in solche Anordnung gebracht, daß jene intuitive Gewißheit zu möglichst kräftiger Betätigung herausgetrieben werde. Das Bewußtsein des Lesers wird dazu veranlaßt, sich in die fragliche Sachlage derart einzuleben, daß dadurch jene intuitive Gewißheit zu möglichst entschiedener Gegenwirkung herausgereizt wird. So ist also an jener Selbstbesinnung die begriffliche, logische Arbeit in doppelter Weise beteiligt: erstlich insofern als der Inhalt der intuitiven Gewißheit nicht ohne alle Übersetzung in die Sprache der Begriffe zum Ausdruck gebracht werden kann, und zweitens in der Zubereitung des Weges, der das Bewußtsein zu kräftigem Innewerden der intuitiven Gewißheit hinführen soll.

Ich halte ein solches erkenntnistheoretisches Sich-Rechenschaft-Geben nicht nur nicht für überflüssig, sondern angesichts der Art und Weise, wie gegenwärtig in der Philosophie mit der Intuition gewirtschaftet zu werden pflegt, für dringend geboten. Für das Einführen der intuitiven Gewißheit ist die erste Bedingung, daß der Philosoph diese Art von Erkenntnisgewinnung mit klarem Bewußtsein als intuitiv kennzeichne und sie unzweideutig abgrenze. Der Leser darf darüber nicht in Zweifel gelassen werden, ob der Philosoph unbezweifelbar Erfahrenes beschreibe, oder ob er den Inhalt der intuitiven, das heißt: einer im unbezweifelbar Erfahrenen zugleich Unerfahrbares erraffenden, das transsubjektive Da-

hinter mitergreifenden Gewißheit ausspreche. Und ebensowenig darf er darüber im Unklaren bleiben, wo das logische Erwägen anfängt und aufhört, und in welchen Verhältnissen es sich mit der intuitiven Gewißheit verknüpft. Statt dessen geschieht es nur allzuoft, daß eine unleidliche Unsicherheit darüber herrscht, welche Gewißheitsarten es sind, auf deren Boden sich der Verfasser bewegt. Ich führe als Beispiel das zweifellos bedeutsame Werk Hugo Münsterbergs „Philosophie der Werte" an. Sofort versetzt uns Münsterberg mitten in das unmittelbare, reine, wirkliche Erleben hinein: wir erleben uns als freie Persönlichkeiten, als freie Schöpfer; wir erleben in uns überpersönliche, unbedingte, ewige Werte; usw. Das sind intuitive Gewißheiten, in denen eine ganze Metaphysik errafft wird. Allein nirgends wird diese Art von Wahrheitserwerbung in ihrer Eigentümlichkeit klar hingestellt, geschweige denn nach ihrer Leistungsfähigkeit befragt. Vielmehr wogt das Philosophieren Münsterbergs in einem ungeschiedenen, dunklen Ineinander von Intuition, rein phänomenalistischer Erfahrung und logischer Erwägung dahin. Mir scheint, daß der jetzt im Schwange stehende Ausdruck „Erleben" das unklare Einfließen von Intuition in hohem Maße begünstigt. Zunächst kann man vom Standpunkte der strengen, reinen Erfahrung aus von Erleben sprechen. Wir erleben Freude, Trauer. Da nun das Wort „Erleben" einen starken Affektwert mit sich führt, gleichsam nach tiefer Innerlichkeit klingt, so geschieht es leicht, daß auch das intuitive Ausschöpfen des Ich mit unter „Erleben" befaßt wird, ohne daß man den Sprung ins Überempirische gewahr wird.[1]

So finden wir uns also, wenn wir vor uns den Selbstwert des Ästhetischen rechtfertigen wollen, zunächst auf die intuitive Gewißheit vom harmonischen Sinn des menschlichen Lebens verwiesen. Ich will diese Gewißheit als die ästhetische Grundintuition bezeichnen.

[1] Hugo Münsterberg, Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung; Leipzig 1908, S. 18, 33, 204 und sonst. Auch Broder Christiansen bewegt sich in seiner „Philosophie der Kunst" (Hanau 1909) zum großen Teile und gleich von Anfang an in Intuitionen. Das Subjekt ist seiner als eines in sich ruhenden, selbständigen Prinzips gewiß; wir finden im Willen den Kern des Ich; wir finden Werte in uns, die in unserem Wesensgrunde verankert sind; wir erfassen uns als ein Ich, das hinter dem Empirischen verborgen liegt usw. (S. 10 ff., 29 f., 186 f. und sonst). Und auch hier ist das Hinübergreifen in das Unerfahrbare nirgends als solches gekennzeichnet. Es wird so gesprochen, als ob es sich hierbei um Erleben in gewöhnlichem Sinn handelte. Dazwischen werden „Beweise" (z. B. S. 27 ff.) gegeben, die in völlig ungeklärtem Verhältnis zu der intuitiven Gewißheit stehen. Kurz es herrscht tiefes erkenntnistheoretisches Dunkel.

III

DREI GRUNDINTUITIONEN

5. Verschiedene Male, zuletzt in der Schrift über die Gefühlsgewißheit habe ich eine Anzahl von Arten der intuitiven Gewißheit unterschieden. Als eine besonders eng zusammenhängende Reihe hoben sich die drei Formen der moralischen, der religiösen und der ästhetischen Gewißheit hervor.[1] Auf diese Dreiheit fällt von dem Standpunkte aus, den wir jetzt gewonnen haben, ein scharfes Licht. Auf ähnlichem Wege nämlich, wie wir soeben zur Annahme einer ästhetischen Grundintuition geführt wurden, gelangen wir auch zu den beiden anderen Intuitionen. Versucht man, den Selbstwert des Sittlichen zu begründen, so sieht man sich letzten Endes auf eine sittliche Grundintuition zurückgewiesen. Und auf eine religiöse Grundintuition stößt man, wenn man den Selbstwert des Religiösen zu rechtfertigen unternimmt. Ich erläutere kurz, wie ich dies meine.

Was zunächst das Sittliche betrifft: so steht man vor der Sachlage, daß mit Preisgebung des Sittlichen als Selbstwertes alle moralischen Gefühle (ich hebe Selbstachtung und Pflichtgefühl als die bedeutsamsten heraus) auf die Besonderheit des Subjekts gestellt wären. Bei den moralischen Gefühlen liegt nun die Sache so, daß sie als geradezu in sich nichtig angesehen werden müssen, wenn die sittlichen Werte ausschließlich durch die wechselnden Bedürfnisse der Subjekte bestimmt wären. Wird aller sittliche Wert auf Lust und Nutzen gegründet, so ist es Selbsttäuschung, die Gefühle der Selbstachtung und Pflichtmäßigkeit noch als ernsthafte Gefühle gelten zu lassen. In noch viel schärferer Weise also als auf ästhetischem Gebiete droht eine Entwertung des Lebens, wenn aller sittliche Wert auf Relativitäten zurückgeführt würde. Von dem ästhetischen Harmoniebedürfnis konnte nicht gesagt werden, daß es in sich nichtig und illusorisch würde, wenn das Ästhetische kein Eigenwert wäre. Sonach wird durch die ethische Selbstbesinnung noch entschiedener als durch die ästhetische die grundlegende intuitive Gewißheit geweckt. Noch stärker und unwidersprechlicher als jene ästhetische Grundintuition wird in uns die moralische Gewißheit laut: das Leben würde seinen Sinn verlieren, das Leben würde entwertet werden, wenn dem Sittlichen kein Selbstwert zukäme. Doch es kommt mir hier nicht darauf an, die

[1] Die Gefühlsgewißheit (1922), S. 4 ff.

Selbstbesinnung des Bewußtseins auf den Selbstwert des Sittlichen lückenlos Glied für Glied auseinanderzurollen.[1] Mir handelte es sich hier nur darum, zu zeigen, daß auch die Selbstbesinnung über den Selbstwert des Sittlichen letzten Endes auf eine intuitive Grundüberzeugung führe: auf die intuitive Gewißheit nämlich, daß die Gefühle der Selbstachtung und Pflichtmäßigkeit zum Sinne des menschlichen Lebens gehören. Will man diese moralische Grundintuition in begriffliche Form bringen, so darf man sagen: zur teleologischen Wesensgesetzlichkeit des Ich gehört die Angelegtheit auf das Bewußtsein vom Sollen.

Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt die Selbstbesinnung des religiösen Bewußtseins. Legt es sich die Frage vor, ob das religiöse Verhalten ein relativer Wert oder ein Eigenwert sei, so stößt es letzten Endes gleichfalls auf eine intuitive Gewißheit. Das eigentümlich religiöse Erlebnis besteht in dem Gefühl der Einheit mit dem Absoluten, mit Gott. Einer näheren Bestimmung dessen, was unter dem Absoluten oder Gott und unter Einheit zu verstehen sei, bedarf es in unserem Zusammenhange nicht. Es handelt sich einzig um die Frage, ob das Gefühl der Einheit mit dem Absoluten als ein Selbstwert gelten dürfe oder nicht. Da sagt sich nun das religiös erregte Bewußtsein: wäre dieses Einheitsgefühl von bloß relativem Wert, so könnte es ebensogut fehlen; für das Menschliche wäre dies im Grunde gleichgültig; das Gefühl der Einheit mit Gott wäre völlig auf den Zufall des Vorhandenseins gewisser Bedürfnisse und Neigungen gestellt. Damit wäre aber diesem religiösen Grundgefühl jede Gewährleistung für die Wahrheit seines Inhaltes geraubt. Gegen eine solche Annahme nun sträubt sich in dem religiösen Bewußtsein eine allerbestimmteste, unübertönbare Gewißheit. Das religiöse Bewußtsein ist erfüllt von der unmittelbaren Überzeugung: das menschliche Leben wäre

[1] In meinem Schriftchen „Kunst und Volkserziehung" (1911) habe ich diese Selbstbesinnung ausführlich zu geben versucht, freilich in einer dem Charakter dieses Buches angemessenen populären Form (S. 169 ff.). Weiterhin wird ein besonders wichtiger Punkt in dieser Selbstbesinnung genau beleuchtet werden. — Es ist begreiflich, daß die relativistischen Ethiker die im Texte hervorgehobene Konsequenz als lästig empfinden und nicht zugeben wollen. So ergehen sie sich denn in eindringlichen Versicherungen des Verehrungswürdigen und Festgegründeten der sittlichen Forderungen. Es bleibt nur unklar, worin, bei Ablehnung jedweden Selbstwertes, der Anspruch auf idealen Charakter und auf feste Grundlage wurzeln solle. So ist es beispielsweise bei August Messer (Einführung in die Erkenntnistheorie, Leipzig 1909, S. 142 ff.). Vom Standpunkte Messers aus vermag ich keine Antwort auf die Frage zu finden, woher ein Pflichtinhalt seine verpflichtende Kraft nehme und seinen Anspruch, mehr als eine rein individuelle Zielsetzung zu sein, ableiten solle.

um seinen Halt gebracht, wenn das Ich sein Gefühl, im Absoluten zu ruhen, als Selbsttäuschung ansehen und daher auf seine Ausmerzung bedacht sein müßte. Sich in Gott gegründet zu wissen, gilt dem religiösen Ich als sein unbedingter Ruhepunkt. Was sich sonach im religiösen Bewußtsein gegen die Herabsetzung des religiösen Einheitsgefühls zu etwas nur relativ Wertvollem wehrt, das ist im Grunde die Gewißheit, daß zum Sinne des menschlichen Lebens das Gefühl der Einheit mit Gott gehört. Will man diese religiöse Grundintuition begrifflicher ausdrücken, so darf man sagen: zur teleologischen Wesensgesetzlichkeit des Ich gehört die Angelegtheit auf das Gefühl der Einheit mit dem Absoluten.

Alle drei Wertwissenschaften sonach — Ästhetik, Ethik, Religionsphilosophie — sehen sich in der Behandlung der allerentscheidendsten Wertfrage auf eine intuitive Gewißheit hingedrängt. Dies würde sich auch von der vierten Wertwissenschaft zeigen lassen, — ich meine von jener, die sich mit der Frage vom Werte des Erkennens beschäftigt, und die ich im Unterschiede von Erkenntnistheorie und Logik, die völlig anderen Fragestellungen gehorchen, als Noologie bezeichnen möchte. Auch die Überzeugung vom Selbstwerte des Erkennens ruht schließlich auf einer intuitiven Grundüberzeugung. Ich könnte sie noologische Grundintuition nennen. Damit würde selbstverständlich das Denken, das logische Verknüpfen nicht im entferntesten zu einer intuitiven Tätigkeit gemacht. Die noologische Grundintuition bezieht sich allein auf die Frage nach dem Selbstwert der Erkenntnis, nicht aber auf die Frage, auf welcher Art von Gewißheit das Erkennen beruht. Das eigentümliche Wesen der Denknotwendigkeit wird von dieser Wertfrage nicht im mindesten berührt. Indessen da die Selbstbesinnung auf den Selbstwert des Erkennens doch in wesentlich anderer Weise vor sich gehen müßte, als die Selbstbesinnung in den drei anderen Fällen verfährt, so will ich hier von dem Anstellen dieser Selbstbesinnung absehen. Und ich darf dies um so mehr, als ich hier ja doch keine systematische Werttheorie zu geben beabsichtige.

6. Hier tritt uns als Einwand die Frage entgegen, ob sich denn eine Wissenschaft in grundlegender Weise der intuitiven Gewißheit bedienen dürfe. Sollte sie sich nicht lieber einer Begründungsweise, die sich schließlich auf eine intuitive Überzeugung stützt, gänzlich enthalten? Ja, sollte sie nicht lieber ihr Nichtwissen eingestehen, als daß sie eine

irrationale Grundlage zur Erzeugung eines vermeintlichen Wissens heranzieht?

Wissenschaft ist, so sehe ich die Sache an, überall dort vorhanden, wo ein Problem auf Grundlage der Erfahrung in logischer Verknüpfung, also in Form von Begriffen, mit Bewußtsein über die Methode und mit der Absicht durchgängigen Begründens behandelt wird. Wenn nun die in dieser Weise unternommene Behandlung eines Problems an dem einen oder anderen Punkte zu der Einsicht führen sollte, daß das logische Verfahren versagt und nur auf dem Wege der intuitiven Gewißheit eine Entscheidung erreicht werden kann, so wäre es nicht im Interesse der wissenschaftlichen Behandlung des Problems gelegen, sich vor dieser intuitiven Gewißheit grundsätzlich zu verschließen. Es kommt nur darauf an, daß das logische Bearbeiten der Erfahrung nach wie vor für die Behandlung des Problems maßgebend bleibt. Wollte freilich die Intuition in die wissenschaftliche Arbeit derart einbrechen, daß an die Stelle begrifflichen Verknüpfens die unzusammenhängenden Offenbarungen der Intuition träten, so würde der Charakter der Wissenschaft aufgehoben sein. Wenn dagegen an dem einen oder anderen Punkte mit dem vollen Bewußtsein von der methodischen Bedeutung dieses Schrittes die intuitive Gewißheit als entscheidend herangezogen wird und so an der einen oder anderen Stelle der intuitiv gewonnene Inhalt ein klar umgrenztes Glied in der sonst durchgängig begrifflichen und logischen Verflechtung der Überlegungen bildet, dann ist der Charakter der Wissenschaftlichkeit gewahrt. Und dies ist um so mehr der Fall, je weniger die herangezogene intuitive Gewißheit das Gepräge des Individuellen, Stimmungsmäßigen, Subjektiv-Gefärbten an sich trägt; je mehr sie — positiv ausgedrückt — sich uns als überindividuell, als allgemein-menschlich aufdrängt. Und diesen überindividuellen Charakter dürfen (was ja freilich auch wieder nur Sache des intuitiven Gewißseins ist) die im Vorigen herangezogenen Arten der intuitiven Gewißheit beanspruchen. Meine Auffassung geht also dahin, daß, selbst wenn die Aussage der intuitiven Gewißheit durch theoretische Erwägungen nicht einmal wahrscheinlich gemacht werden könnte, die intuitive Gewißheit unter den gekennzeichneten Bedingungen als ein gewisse Gedankenreihen zu Ende führendes Glied in der Wissenschaft zugelassen werden dürfe.[1]

[1] In meiner Schrift über die Quellen der menschlichen Gewißheit (S. 113 ff.) bin ich in

Eine weitere wichtige Voraussetzung freilich muß dabei noch als erfüllt angesehen werden. Der Inhalt der intuitiven Gewißheit darf nur dann in den Zusammenhang der Wissenschaften aufgenommen werden, wenn er mit den auf Grund der logischen Bearbeitung der Erfahrung gewonnenen Erkenntnissen nicht in Widerspruch steht. Und er wird um so zuversichtlicher dem Zusammenhang der Wissenschaften eingegliedert werden dürfen, je vielseitiger und enger die positive Übereinstimmung ist, in der er mit den Ergebnissen des Erkennens steht. Stünde also die Sache etwa so, daß auf Grund der Wissenschaft die Annahme einer teleologischen Wesensgesetzlichkeit der Welt überhaupt oder des Ich im besonderen als unhaltbar oder gar als widersinnig erwiesen wäre, so müßte der wissenschaftliche Philosoph es rundweg ablehnen, auf Grund der intuitiven Gewißheit dem Ästhetischen, dem Moralischen oder dem Religiösen Selbstwert zuzusprechen. Wäre beispielsweise die materialistische oder die mechanistische oder die spinozistische Metaphysik wissenschaftlich erwiesen, so müßte die Stimme der ästhetischen, moralischen oder religiösen Intuition, und wenn sie auch noch so laut spräche, doch als irreführend angesehen werden.

Nach meiner Überzeugung nun liegt nicht nur kein Widerspruch vor zwischen den Aussagen jener intuitiven Gewißheit und dem durch die

dem Zuerkennen wissenschaftlicher Berechtigung an die intuitive Gewißheit nicht ganz so weit gegangen. Die eingehendere Beschäftigung mit den Wertfragen hat mich entgegenkommender gegen die intuitive Gewißheit urteilen lassen. Ich verweise auf meine Ausführungen in „Gewißheit und Wahrheit", S. 539 ff. und 557 f. und in dem Schriftchen „Die Gefühlsgewißheit", S. 15 ff. Dagegen scheint es mir mit Wissenschaft nicht verträglich zu sein, in der Philosophie, wie dies beispielsweise in der „Philosophie der Werte" von Münsterberg tatsächlich der Fall ist, die intuitive Gewißheit geradezu zur Grundlage und zum Grundton zu machen. Die starke Sehnsucht nach Weltanschauung, die durch die gegenwärtige Philosophie geht, ist in meinen Augen eine höchst erfreuliche Erscheinung. Nur meine ich, daß, wenn man die Weltanschauung, wie vielfach die Neigung besteht, ausschließlich oder hauptsächlich auf intuitive Gewißheit gründet, das Ergebnis solcher Bemühungen nicht mehr Philosophie als Wissenschaft, sondern Glaubensbekenntnis ist. So wird beispielsweise in Groethuysens Aufsatz „Das Leben und die Weltanschauung" (in dem „Weltanschauungs"-Sammelbande [1911], S. 55 ff.) die Metaphysik mit viel Beredsamkeit als entspringend aus dem Erlebnis des Universalen, des Unbegrenzten und Unendlichen geschildert. Die Metaphysik verwirkliche sich wesentlich als eine gewisse Sehnsucht: sehnend erlebe der Metaphysiker mitten in der Lebenswirklichkeit das Lebens-Jenseits, das Universale und Unbeschränkte. Ich bestreite nicht, daß eine sehr wertvolle Gestaltung unserer Innenwelt aus solchen Stimmungen und Bedürfnissen hervorgehen könne; auch weiß ich sehr wohl, daß solche Erlebnisse auch für den wissenschaftlichen Philosophen, und gerade für ihn, große Bedeutung haben. Was ich bestreite, ist allein dies, daß eine Weltanschauung, die so durchaus in schwelgend-intuitiver und begriffsferner Weise zustande käme, wie Groethuysen dies schildert, das Recht habe, sich zur wissenschaftlichen Philosophie zu rechnen.

Wissenschaft gewonnenen Weltbild, sondern es besteht sogar die Möglichkeit, durch metaphysische Erwägungen jene Aussagen zu stützen. Rein durch logische Erörterung der letzten Weltmöglichkeiten, ohne Zuhilfenahme intuitiver Gewißheit, durch bloßes Abwägen metaphysischer Hypothesen auf ihren logischen Wahrscheinlichkeitswert hin läßt sich das Vorhandensein von Selbstwerten — ich will nicht sagen: beweisen (denn eigentliche Beweise gibt es auf metaphysischem Boden nicht), wohl aber als die in der vorliegenden Frage den Bedürfnissen des Denkens am meisten entsprechende Annahme dartun. Wenn ich hiermit recht habe, dann gehört es zu den wesentlichen Aufgaben einer jeden Wertwissenschaft, in die Frage einzutreten, was die Metaphysik für die Sicherung der Aussagen jener intuitiven Gewißheit tun könne. Nach meiner Überzeugung läßt sich durch Erwägen der metaphysischen Möglichkeiten ein Boden schaffen, der die Annahme von Selbstwerten zu rechtfertigen geeignet ist.

In diesem Falle wäre sonach das Beherrschtwerden unseres geistigen Lebens durch Selbstwerte von zwei Seiten aus gesichert: einmal durch die unmittelbare Sprache der intuitiven Gewißheit und dann durch metaphysische Erwägungen. Es würde dann nicht nur kein Widerspruch zwischen den Aussagen der intuitiven Gewißheit und den Ergebnissen des logischen Erkennens bestehen, sondern die logischen Erörterungen der Metaphysik würden rein von sich aus dem gleichen Ziele zuführen.

Es würde somit in diesem Falle die Sache der intuitiven Gewißheit bedeutend günstiger stehen, als ich zunächst angenommen habe. Die intuitive Gewißheit darf, so legte ich dar, unter strenger erkenntnistheoretischer Aufsicht als Ergänzung von Gedankenreihen in das Gefüge der Wertwissenschaften auch dann aufgenommen werden, wenn es unmöglich sein sollte, das, was sie aussagt, durch logische Erwägungen positiv zu stützen. Nur dürfe natürlich kein Widerspruch mit dem wissenschaftlich Feststehenden aufweisbar sein. Jetzt dagegen liegt, wenn ich mit meiner Überzeugung recht habe, die Sache so, daß die Metaphysik von sich aus, ohne Zuhilfenahme der Intuition, nach derselben Richtung wie die Intuition hinzielt und demselben Ergebnis den Boden zubereitet. Um so berechtigter erscheinen jetzt somit die Wertwissenschaften, in der Frage des Selbstwertes die Intuition mitsprechen zu lassen.

IV

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

7. Nur auf den beiden genannten Wegen entsteht die Berechtigung, in den Wertwissenschaften oder sonstwo ernsthafter Weise von Selbstwert zu reden. Wer mit dem Worte „Selbstwert" dem Wertbegriff nur einen gewissen Gefühlsnachdruck geben, also etwa andeuten will, daß er diesen bestimmten Wert über alles hochstelle und ihm unter allen Umständen treu bleiben wolle, und daß er wünsche: auch alle Anderen mögen ihn in gleichem Grade schätzen: der darf mit diesem Worte in freier Weise umgehen. Wer dagegen unter Selbstwert oder Eigenwert den begrifflichen Gegensatz zu relativem Wert versteht, hat nur dann ein Recht, diesen Begriff in die Wissenschaft einzuführen, wenn er ihn entweder auf unmittelbare intuitive Gewißheit gründet oder auf Grund metaphysischer Überlegungen gewinnt oder beide Wege zugleich anwendet. Wenn jemand in der Wissenschaft weder von Intuition etwas wissen will, noch auch metaphysische Erwägungen für möglich hält, so muß er sich des Begriffes „Selbstwert" (oder welcher andere Name für diesen Begriff gewählt werde) völlig enthalten. Er darf in ihm nichts als eine hochschraubende Redensart, als einen pathetischen Selbstbetrug erblicken. Es kann zur Beleuchtung meines Standpunktes dienen, wenn ich einige Bearbeiter von Wertwissenschaften auf den bezeichneten Punkt hin kritisch ansehe.

Theodor Lipps hebt die Unbedingtheit der sittlichen Werte mit größter Entschiedenheit hervor. Der Wert der Lust gilt ihm als bedingt, abhängig, sekundär; den Persönlichkeitswerten dagegen spricht er Unbedingtheit zu; die sittliche Gesinnung sei als solche wertvoll; der gute Wille oder die Menschlichkeit sei der wahrhaft unbedingte Wert.[1] Allein ich weiß nicht, woher Lipps auf seinem Standpunkte das Recht nimmt, von dem guten Willen als einem unbedingten Werte oder von der Menschlichkeit als dem Endzwecke zu sprechen, da er weder intuitive Gewißheit noch metaphysische Erwägungen heranzieht. Mittels Reflexion über psychologische Tatsachen kann der Standpunkt des Rela-

[1] Theodor Lipps, Die ethischen Grundfragen, 2. Aufl., 1905, S. 88 ff. Mit der gleichen Entschiedenheit wird in der Schrift vom „Fühlen, Wollen und Denken" (2. Aufl. [1907], S. 250 ff.) dem Annehmlichkeitswert der Tätigkeitswert als der „Wert an sich", als der „primäre", „unbedingte" Wert entgegengestellt.

tivismus nicht überwunden werden. Mit den Hilfsmitteln, über die Lipps verfügt, läßt sich der Einwand, daß die Annahme von unbedingten Werten auf eitel Selbsttäuschung beruhe, in keiner Weise widerlegen.

Anders steht es bei Kant. Das Sittengesetz ist uns nach seiner Auffassung als ein aus allen Datis der Sinnenwelt unerklärliches „Faktum der reinen Vernunft“ gewiß, das „auf eine reine Verstandeswelt Anzeige gibt“. Damit hat er eine intuitive Gewißheit zum Bürgen des unbedingten Wertes des Sittengesetzes gemacht. Und ferner ist zu bedenken, daß Kant die intelligible Welt, in der er den unbedingten Wert der Sittlichkeit wurzeln läßt, zum Gegenstand einer besonderen Art metaphysischer Erkenntnis (nämlich einer Erkenntnis zu praktischem Gebrauche) macht. Mag sich Kant mit der Einführung jener intuitiven Gewißheit und dieses Zwitterdinges eines „praktischen Erkennens“ auch noch so sehr zu den Grundlagen seiner Erkenntnistheorie in Widerspruch setzen: jedenfalls hat er solche Gewißheitsquellen herangezogen, die, wenn man sie zugibt, prinzipiell die Begründung des unbedingten Wertes des Sittlichen möglich machen. Und allein hierauf kommt es in unserem Zusammenhange an.

Oder es sei an Christoph Sigwart erinnert. Nach Sigwarts Auffassung erwächst das Sittliche auf einem unvergleichlich anderen Boden als das Nützliche. Durchgängig wird von ihm, wenn er auch nicht diesen Ausdruck gebraucht, das Sittliche als Selbstwert behandelt. Allem sittlichen Wollen liegt letzten Endes ein unbedingtes Sollen zugrunde. Sittliche Normen haben nur Sinn, wenn es in unserem Bewußtsein solches gibt, „das von dem Bewußtsein unbedingter Notwendigkeit begleitet ist“. Und fragt man Sigwart, worauf diese Überzeugung beruhe, so weist er auf die unmittelbare Evidenz hin, mit der sich uns das Sollen aufdrängt. Dieses Gefühl der Gewißheit von der unbedingten Notwendigkeit des Sollens steht nach Sigwarts Auffassung der Gewißheit des objektiv notwendigen Denkens ebenbürtig zur Seite. Verwertet nun auch Sigwart diese unmittelbare sittliche Gewißheit nicht ausdrücklich zu dem Zwecke, um uns dadurch den Selbstwert des Sittlichen zu deutlichem Bewußtsein kommen zu lassen, so hat er sich doch mit der Anerkennung einer unmittelbaren sittlichen Evidenz eine Voraussetzung geschaffen, die ihn erkenntnistheoretisch dazu berechtigt, dem Sittlichen den Charakter des Selbstwertes und des Unbedingten zu geben. Und auch die Anknüpfung

an die Metaphysik fehlt bei ihm nicht. Die Ethik müsse in eine Bestimmung der Idee des höchsten Gutes münden. Damit aber sei für die Ethik der „Gedanke eines objektiven Weltzweckes" und sonach ein „metaphysisch-teleologischer Abschluß" gefordert.[1]

Ich wähle jetzt zwei Beispiele aus der Ästhetik. Für Jonas Cohn ist das Ästhetische ein Selbstwert oder, wie er sich ausdrückt, ein intensiver Wert oder Eigenwert. Seine ganze Ästhetik ist auf diesen Satz gebaut. Allein so hoch ich auch die Ausführungen Cohns über den Eigenwert des Ästhetischen schätze und als meiner Auffassung verwandt fühle, so muß ich doch bekennen, daß mir bei ihm der Begriff des Eigenwerts der Berechtigung zu entbehren scheint. Cohns Ästhetik ist völlig metaphysikfrei und will es sein; weder gibt es in ihr theoretische Erwägungen metaphysischer Art noch ein intuitives Ergreifen metaphysischen Inhalts. Er spricht zwar von einem „unmittelbaren Erleben" des eigenwertigen Charakters des Ästhetischen;[2] allein er meint damit zweifellos nur ein intrasubjektives Innewerden, nicht also das, was ich unter intuitiver Gewißheit verstehe. Und die in seinem späteren erkenntnistheoretischen Werke gegebenen Erörterungen über die Wertwissenschaften[3] haben mich in meiner Überzeugung nur bestärkt, daß auf dem Boden transzendental-logischer Begriffsgebilde von Eigen- oder Selbstwert besten Falles nur als von einem subjektiven Gesichtspunkt der Erkenntnisarbeit, von einem Als-Ob die Rede sein könne. Ob aber ein Recht bestehe, etwas als Selbstwert anzusehen, ob der Selbstwert mehr als eine Illusion sei, dies muß auf dem Standpunkte des nur erkenntnistheoretischen, nichts Metaphysisches in sich schließenden überindividu-

[1] CHRISTOPH SIGWART, Logik, 4. Aufl. (1911), Bd. 2, S. 775—782. HERMANN SCHWARZ gibt seiner Ethik eine durchaus psychologische Grundlage; aber er weiß, daß sich mittels bloßer Psychologie darüber nichts ausmachen lasse, ob der Wert, den wir unserer Person zuschreiben, wenn wir ein gutes Gewissen haben, ein Wert an sich sei oder nur ein uns von der inneren Erfahrung vorgetäuschter Wert. Er weiß, daß hierzu Metaphysik nötig ist, daß nur auf Grundlage der Metaphysik von einem „realen Personwert" die Rede sein kann (Das sittliche Leben, Berlin 1901, S. 76 ff.; vgl. S. 200). Übrigens steht Schwarz auch mit manchen von ihm nur psychologisch gemeinten Sätzen schon mitten in Metaphysik. Wenn nach seiner Überzeugung der Akt des „synthetischen Vorziehens" „Würdeunterschiede prägt" (S. 46), so ist damit eine Wertschöpfung angenommen, die ganz bestimmte metaphysische Voraussetzungen in sich schließt. (Das Wort „Eigenwert" gebraucht Schwarz in einem völlig anderen Sinne, als ich es hier — abwechselnd mit „Selbstwert" — anwende. Er versteht darunter das Gegenteil von Selbsthingabe, von altruistischen Werten, also etwas sittlich Verwerfliches. Hier liegt also ein rein terminologischer Unterschied vor.) [2] JONAS COHN, Allgemeine Ästhetik, S. 42, 44 f.

[3] JONAS COHN, Voraussetzungen und Ziele des Erkennens. Leipzig 1908, S. 41, 142 ff., 482 ff.

ellen Ich immerdar unentscheidbar bleiben. Das reine, überindividuelle Ich ist entweder ein in metaphysischem Sinne Seiendes, oder es ist eine logische Fiktion, ein Begriffsgespenst, ein Betrachtungsgesichtspunkt einiger besonders angelegter Philosophen. Wohl läßt sich auf diesem Standpunkt ein Begriff mit dem Inhalt „Selbstwert" erzeugen. Aber nimmermehr läßt sich erweisen, daß dieser Begriff mehr als ein dann und wann in dem Bewußtsein eines in Rickertscher Weise Begriffebildenden Philosophen existierendes Erzeugnis sei. Die Begriffsgebilde Cohns gewinnen erst dann einen haltbaren Sinn, wenn man sie metaphysisch deutet. Auch erscheint mir das, was Cohn im besonderen vom Werte der Wahrheit sagt, nicht als stichhaltig. Er spricht häufig von der „Selbstgarantie der Wahrheit" und erblickt hierin den Eigenwert der Wahrheit verbürgt. Die Selbstgarantie der Wahrheit aber besteht nach seiner eigenen Auffassung in nichts Anderem als darin, daß wir den Unterschied zwischen wahrem und falschem Urteil zugeben müssen, wenn wir nicht Widersprechendes behaupten wollen. Ich vermag nun nicht einzusehen, daß hiermit schon der Eigenwert der Wahrheit erwiesen sei. Die „Selbstgarantie der Wahrheit" besagt doch nur, daß wir von der Möglichkeit des Erkennens überzeugt sein müssen, oder — anders ausgedrückt — daß wir den Begriff der Wahrheit für einen richtigen Begriff halten müssen. Nur ein theoretisches Anerkennen, nur ein Für-richtig-Halten liegt vor. Von hier bis zum Für-wert-Halten ist noch ein weiter Weg.

Was ich gegen Jonas Cohn geltend mache, gilt in weit schärferem Maße von dem Transzendentalismus und Panmethodismus der Marburger Schule. Die Denkinhalte, mit denen diese Schule arbeitet, stellen eine seltsame Verbindung von Wirklichkeitsverflüchtigung und mystischer Wesensverdichtung dar. Namentlich an der Ästhetik Hermann Cohens tritt dies hervor. Unter vornehmer Mißachtung der nahrunggebenden Erfahrungstatsachen werden hier leere, vieldeutige Begriffe mit dem Anspruch aneinandergereiht, daß sie die Erzeugung des ästhetischen Bewußtseins bedeuten sollen. Im Namen einer geheimnisvoll bleibenden „systematischen Methodik", einer „Methodik der Erzeugung" wird ein Netz weitmaschiger, an Unbestimmtheit kaum zu überbietender Begriffe gesponnen, die trotz ihrer Willkürlichkeit doch als Wesenheiten irgendwie ihr Unwesen treiben sollen. Ich gestehe, daß ich mich gegen-

über der Begriffsdialektik, durch die Cohen den „Aufbau des Bewußtseins" konstruiert, völlig ratlos sehe. Cohen spricht zwar beständig von „Muß" und „Darf". Ich aber vermag von solchem Zwange schlechtweg nichts in seinen Begriffsarabesken zu entdecken. Nur einen Schimmer ferner psychologischer Tatsachen erhasche ich hier und da als das Greifbare in ihnen. Von einer so gearteten Ästhetik kann natürlich auch der Selbstwertcharakter des Ästhetischen nicht in befriedigender Weise begründet werden. Cohen steht die Kunst als einer der unbedingten Kulturwerte vor Augen. Aber ich kenne keine Ästhetik, in welcher der Eigenwert des Ästhetischen mehr ins Leere hineingebaut wäre.[1]

Wesentlich anders liegt die Sache bei Hugo Münsterberg. An schlechthin gültigen Werten zu zweifeln, hält er für sinnlos. Zu diesen absoluten, überpersönlichen Werten zählt er auch die Schönheit. Sie ist nach seiner Auffassung „Selbsteinstimmigkeit des Gegebenen", „Selbstübereinstimmung der Welt". Münsterberg verfügt durchaus über die erkenntnistheoretischen Mittel, um von überpersönlichen, unbedingten Werten reden zu können. Denn er steht, wie ich dies schon hervorgehoben habe, auf dem Boden der metaphysischen Intuition, und auch an metaphysischen Erwägungen und Beweisgängen fehlt es bei ihm nicht. Seine Wertlehre ist ganz in Metaphysik gebettet. Sie ruht auf seinen Überzeugungen vom Ur-Ich, vom Über-Ich, vom Urwillen, von der Urtat des Über-Ich, von der Welt als ewiger Urtat. Es ist hier nicht meine Aufgabe, zu dieser Metaphysik, der ich mich in manchen Stücken verwandt fühle, inhaltlich Stellung zu nehmen. Auch habe ich hier nicht das viele Vortreffliche, was seine Darlegungen abgesehen von Metaphysik enthalten, zu würdigen. Dagegen liegt es in der Richtung dieser meiner Betrachtungen, nochmals hervorzuheben, daß ich mich mit der unkontrollierten, ja tumultuarischen Art von Intuition, wie Münsterberg sie beständig ausübt, nicht befreunden kann. Im Grunde ist es das vorlogische, vorwissenschaftliche, absichtlich das Denken fernhaltende Erleben, dem er eine gewisse mystische Tiefe gibt. So ist es begreiflich, daß bei Begründung seiner Metaphysik das begrifflich-logische Verknüpfen bedeutend zu kurz kommt. Fragen, die von Schwierigkeiten für das Denken wahrhaft strotzen, werden von Münsterberg mit größter Leichtigkeit, in einer die Probleme nur obenhin berührenden

[1] Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, 2 Bde., Berlin, Cassirer, 1912.

Weise, erledigt (beispielsweise das Entstehen der Zeit- und Raumwelt aus dem Urwillen). So steht denn freilich alles, was Münsterberg über die unbedingten Werte sagt, trotz aller Metaphysik und Intuition auf schwankender Grundlage.[1]

V

DIE GEWISSHEITSGRADE DER ARTEN DES INTUITIVEN WISSENS

8. Durch metaphysische Erwägungen zu der Anerkennung des Selbstwertes des Ästhetischen hinzuleiten — dies ist eine Aufgabe, der sich jeder Ästhetiker unterziehen muß, wenn er sich nicht mit der Versicherung, die ihm die intuitive Gewißheit gibt, begnügen will. Und dieses Sichgenügenlassen dürfte um so weniger das Richtige sein, als die ästhetische Intuition, die ich vorhin beschrieben habe, einen geringeren Gewißheitsgrad mit sich führt als die moralische und selbst als die religiöse Grundintuition. Dies habe ich zu verdeutlichen.

Zuvor jedoch möchte ich nochmals auf die Pflicht der Philosophie, die Intuition nur unter genauer erkenntnistheoretischer Selbstbesinnung einzuführen, hinweisen. Seit Jahrzehnten vertrete ich in einem bestimmten beschränkten Sinn das Recht der intuitiven Gewißheit innerhalb der Philosophie. Und wiederholt habe ich der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß es zu den wesentlichen Aufgaben der Erkenntnistheorie gehöre, die Berechtigung der intuitiven Gewißheitsarten zu prüfen.[2] Dagegen vermag ich in dem Sturm und Drang, mit dem sich gegenwärtig die Intuition gebärdet, nichts, was die wissenschaftliche Arbeit der Philosophie fördern könnte, zu erblicken. Schon an früherer Stelle habe ich auf das unkritische Zusammenfließenlassen der verschiedenen Gewißheitsquellen hingewiesen. Aber noch an vielen anderen Unklarheiten leidet das heutzutage Mode gewordene Verkündigen aus Intuition heraus. Nach meiner Überzeugung muß jedesmal, wenn die intuitive Gewißheit von einem Philosophen herangezogen wird, der Grund zur Berechtigung für solches Heranziehen klargelegt, das Grundgefühl ferner, aus dem heraus sie entscheidet, genau charakterisiert, die Richtung, in der sie sich betätigt, und der Inhalt, den sie ausspricht, möglichst bestimmt angegeben und über den Gewißheitsgrad, den sie einschließt, kein Zweifel

[1] Münsterberg, Philosophie der Werte, S. 39ff., 453ff. [2] Erfahrung und Denken (1886), S. 504ff. — Gewißheit und Wahrheit (1918), S. 557f. — Die Gefühlsgewißheit (1920), S. 15f.

gelassen werden. Von diesen kritischen Maßnahmen finde ich häufig so gut wie nichts beachtet. Die Intuition, die beispielsweise Bergson zur Grundlage aller Philosophie und Wissenschaft machen will, ist von höchst vieldeutiger, völlig unbestimmt gelassener Art. Uneingedämmt, überwallend, sich überstürzend, erraffend, selbstherrlich, fast wundermäßig gebärdet sich die Intuition, wie er sie in der „Einführung in die Metaphysik" schildert. Wenn wirklich, wie Bergson will, Ernst damit gemacht würde, den Kern der Wissenschaft nicht in ihre logischen Verknüpfungen, sondern in eine derartige metaphysische Intuition zu setzen und die, wie er meint, starren und toten Begriffe der Wissenschaft aus solcher Intuition heraus zu verflüssigen und zu verlebendigen, so würde dies wohl so ziemlich das Ende der Wissenschaft sein.[1]

Die sittliche intuitive Gewißheit hat ihre besondere Stärke darin, daß die sittlichen Grundgefühle — Achtung anderer, Selbstachtung, Pflichtgefühl, Verantwortlichkeitsgefühl — geradezu ihren Sinn verlören, geradezu in sich nichtig würden, wenn das Sittliche nur von relativem Wert wäre. Die sittlichen Grundgefühle stehen auf dem Spiel. Jemanden zu achten oder zu verachten, wäre sinnlos, wenn das Sittliche nichts als ein Lust- und Nützlichkeitswert wäre. „Ich müßte mich vor mir schämen, mich verachten, wenn ich dies oder jenes täte": dies wäre dann eine bloße pathetische Redensart. Sich allen Ernstes etwas als seine Pflicht vorhalten: dies müßte als eine törichte Übertriebenheit beurteilt werden. Wer sein inneres Leben in Übereinstimmung mit seinen Überzeugungen zu bringen gesonnen ist, müßte dann folgerichtigerweise die sittlichen Grundgefühle als Überlebsel einer abergläubischen Entwicklungsstufe aus seinem Innern zu tilgen bemüht sein. Indem wir uns diese sich aus der Relativität des sittlichen Wertes ergebende Folgerung in ihrer ganzen die sittlichen Grundgefühle illusorisch machenden Bedeutung vor unser Bewußtsein bringen, reagiert in uns aufs heftigste eine intuitive Gewißheit des Inhalts: mit dem Illusorischwerden der sittlichen Grundgefühle verlöre das Leben seinen Sinn, wäre das Leben nicht lebenswert; oder positiv ausgedrückt: nur durch den Selbstwert des Sittlichen erhält das Leben einen Sinn.

Ähnlich verhält es sich auf religiösem Gebiete. Das religiöse Grundgefühl besteht in dem Gefühl der Einheit des eigenen Innenlebens mit

[1] Henri Bergson, Einführung in die Metaphysik. Autorisierte Übersetzung. Jena 1909.

Gott. Dieses Gefühl würde, wenn das Religiöse nur einen relativen Wert bedeutete, geradezu in sich nichtig. Womit sollte ich, wenn das religiöse Verhalten nur in der Besonderheit einiger Individuen begründet läge und mit dem Wesen des Menschen nichts zu tun hätte, der Anspruch des religiösen Menschen, mit Gott in persönlicher Gemeinschaft zu stehen, rechtfertigen lassen? Nur wenn die religiöse Betätigung zum Wesen des Menschen gehört, eröffnet sich überhaupt erst die Möglichkeit, daß die Gewißheit des religiösen Menschen, in persönlicher Gemeinschaft mit Gott zu stehen, mehr als bloßer Wahn und Selbstbetrug sei. Es ist also mit der Annahme des nur relativen Wertes der religiösen Betätigung die unabweisliche Folgerung verknüpft, daß dann das religiöse Grundgefühl zu einer Illusion herabsinken würde. Indem sich nun das religiös erfüllte Bewußtsein diese Folgerung vergegenwärtigt, reagiert in ihm stark und unwidersprechlich eine intuitive Gewißheit des Inhalts: mit dem Illusorischwerden des religiösen Grundgefühls würde dem Leben sein unbedingter Halt, sein unwankender Ruhepunkt genommen; es würde zu etwas in sinnloser Flucht Dahinschwindendem, zu einem Wechsel und Taumel erschreckender Art. Oder positiv ausgedrückt: nur durch den Selbstwert des Religiösen gilt dem religiös erregten Bewußtsein das Leben als lebenswert.

Ich will nun sagen: die ästhetische intuitive Gewißheit macht sich nicht mit solcher Schärfe fühlbar. Eine entsprechende Folgerung aus der Annahme des nur relativen Wertes des Ästhetischen fehlt hier. Das Entsprechende wäre, daß das Bedürfnis nach ästhetischer Harmonisierung illusorisch, in sich nichtig würde, wenn das Ästhetische ein nur relativer Wert wäre. Dies nun eben läßt sich hier nicht sagen. Auch wenn das Harmonisierungsbedürfnis nur in der besonderen Anlage einiger Menschen begründet wäre, würde das Ausgleichende und Beglückende, das in der Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens liegt, nicht illusorisch gemacht sein. Die Sachlage, der gegenüber sich die ästhetische intuitive Gewißheit geltend macht, lautet vielmehr: das menschliche Innenleben würde in unausgeglichenen Gegensätzen stecken bleiben, in lauter Dualismen auslaufen, wenn das Ästhetische ein nur relativer Wert wäre. Dies habe ich unter Nummer 4 zur Genüge ausgeführt. So stark nun auch gegenüber dieser Sachlage die intuitive Gewißheit reagiert, so fehlt eben doch hier jene Zuschärfung des Gewißheitsgrades, die in jenen

beiden anderen Fällen daraus entspringt, daß die entsprechenden Grundgefühle geradezu in sich aufgelöst und zerstört würden, falls der Standpunkt der Relativität der in Frage stehenden Werte recht hätte. So weist also die ästhetische Grundintuition einen geringeren Gewißheitsgrad auf. Und eben deswegen verlangt jene ästhetische Selbstbesinnung auf den Selbstwert des Ästhetischen ganz besonders dringend eine Ergänzung auf Grund metaphysischer Erwägungen.

Der Begriff des ästhetischen Selbstwertes vor allem ist es, der die Ästhetik mit der Metaphysik verknüpft. Wenn die Metaphysik der Ästhetik lediglich aus der Frage heraus entspränge, wie sich der Weltgrund oder die letzten Grundlagen alles Seins zum Ästhetischen verhalten, so könnte man sagen: die Ästhetik als solche dürfe alles Metaphysische beiseite lassen; es sei ein rein auf dem Boden der Metaphysik entspringendes Interesse, das die Ästhetik mit der Metaphysik verknüpft. So aber liegt die Sache nicht. Die metaphysischen Fragestellungen treten nicht erst von dem rein metaphysischen Interessenkreise her an die Ästhetik heran; sondern es ist ein eigentümlich ästhetisches Interesse, das zur Metaphysik hindrängt. Es ist die ästhetische Wertfrage, im Grunde also der normative Charakter der Ästhetik, wodurch metaphysische Erwägungen als unabweislich erscheinen. Die Metaphysik der Ästhetik ist sonach ein wesentlicher Teil der Ästhetik selbst.

Es gilt sonach jetzt, der Frage näher zu treten, wie auf Grund metaphysischer Überlegungen über den Selbstwert des Ästhetischen zu urteilen sei. Das übernächste Kapitel wird sich hiermit beschäftigen. Zuvor aber ist es unerläßlich, sich auf den Boden einer methodologischen Erörterung zu begeben. Es handelt sich um die Frage, ob der Ästhetiker, statt das Normative an die psychologische Grundlegung anzuschließen, nicht vielmehr mittels transzendentaler Methode ohne weiteres und geradezu die Normen des ästhetischen Bewußtseins abzuleiten habe. Wäre die transzendentale Methode im Recht, so wäre damit aus der normativen Ästhetik die Metaphysik ausgeschaltet. Daher rechtfertigt es sich, an dieser Stelle zu der transzendentalen Methode Stellung zu nehmen.

Drittes Kapitel

UEBER DIE TRANSZENDENTALE METHODE IN DER AESTHETIK

I

UNERGIEBIGKEIT DER TRANSZENDENTALEN METHODE KANTS AUF ÄSTHETISCHEM GEBIETE

1. Als ich im Jahre 1905 den ersten Band des „Systems" veröffentlichte, legte sich mir die Notwendigkeit noch nicht nahe, dem methodologischen Abschnitt ein Kapitel einzugliedern, das zu untersuchen hätte, ob die normative Ästhetik durch eine nicht-psychologische und trotzdem keineswegs metaphysische Methode begründet werden könne. Zwar gab es auch damals schon vereinzelte Versuche (ich erinnere nur an Jonas Cohns „Allgemeine Ästhetik"), bei Begründung der normativen Ästhetik von jeder psychologischen Grundlegung abzusehen und zugleich alle metaphysischen Voraussetzungen und Erwägungen beiseite zu lassen. Seither aber hat, hauptsächlich unter dem Einfluß der Rickertschen und der Cohenschen Denkrichtung, die Auffassung bedeutend an Verbreitung gewonnen, daß sich die ästhetischen Normen geradezu, das heißt: ohne daß die Psychologie hierfür den Erfahrungsboden zubereitete, und ohne daß die Metaphysik die Grundlagen lieferte, wissenschaftlich gewinnen lassen. Ich will diese Methode als die rein-normative Methode bezeichnen.

Zunächst denke ich hierbei an eine Methode, die dem Verfahren der Kantischen Erkenntnistheorie nachgebildet ist. Wie Kant nach den normativen Voraussetzungen der mathematischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnisse fragte und auf diesem Wege die reinen Formen des Anschauens und Denkens erschloß, so kann man versuchen, aus dem Vorhandensein ästhetischer Wertgebilde auf ihre normativen Voraussetzungen, auf das ästhetische reine Bewußtsein, auf das ästhetische Apriori zu schließen. Ich drücke mich absichtlich so unbestimmt aus, um den verschiedenen Möglichkeiten dieser rein-normativen Methode Raum zu lassen. Man darf diese rein-normative Methode auch als die

transzendentale Methode bezeichnen; denn sie ist im wesentlichen nach dem Muster von Kants Transzendentalphilosophie gebildet.

2. Wenn ich überlege, auf welchen Wegen die angedeutete Verfahrungsweise zur Ableitung der ästhetischen Normen gelangen könnte, so scheint sich mit besonderer Klarheit das Ausgehen von der Wissenschaft der Ästhetik, sei es als einer Tatsache, sei es als einer Forderung, zu empfehlen. Kant fragte: wie ist reine Mathematik und wie ist reine Naturwissenschaft möglich? Dementsprechend würde hier gefragt werden: wie ist Ästhetik als Wissenschaft möglich? Als ästhetische Normen hätten die Erfordernisse zu gelten, welche die Ästhetik als Wissenschaft allererst möglich machen.

Da stellt sich nun freilich sofort ein ungeheuerer Nachteil vor Augen, in dem sich diese Fragestellung im Vergleiche mit der Kantischen befindet. Die Mathematik ist eine Wissenschaft von vollkommen gesichertem und anerkanntem Bestande. Eine solche Wissenschaft kann man, so starke Bedenken sich auch vom Standpunkte einer voraussetzungslosen Erkenntnistheorie dagegen erheben, doch immerhin als Grundlage gelten lassen, aus der die Erkenntnisbedingungen, unter denen sie allein möglich ist, abzuleiten seien. In diesem Falle läßt sich sagen: so wahr die Mathematik als Wissenschaft feststeht, so wahr müssen auch diejenigen Sätze gelten, durch welche die Mathematik als Wissenschaft allererst möglich wird. Die Ästhetik befindet sich nun aber auch nicht entfernt in solch günstiger Lage. Auch der sanguinischeste Beurteiler der Geschichte der Ästhetik und ihres gegenwärtigen Zustandes wird vor der Behauptung zurückscheuen, daß die Ästhetik eine Wissenschaft von auch nur einigermaßen gesicherter Gültigkeit sei. Nach Methode wie Inhalt herrscht in ihr Fluß und Kampf der Anschauungen. Wenn sich die Ästhetik durch die zwingende Kraft ihrer Beweise, durch die Stetigkeit ihrer Fortschritte, durch eine beständige Zunahme der Übereinstimmung in den entscheidenden Punkten auszeichnete, so könnte vielleicht der Versuch gemacht werden, die Wissenschaft der Ästhetik als eine unwidersprechliche Tatsache anzusehen und aus ihr auf eine so oder anders geartete Gesetzmäßigkeit der ästhetischen Erscheinungen als auf die Bedingung, unter der es allein zu einer Ästhetik als Wissenschaft kommen konnte, zu schließen. Da aber die Ästhetik sich durchaus im Zustande des Suchens befindet, so ist ein solches Schlußverfahren völlig ausgeschlos-

sen. Das Wichtigste aber ist Folgendes. Man nehme einmal den Fall an, daß die Ästhetik als eine unbezweifelbare, vollkommene Wissenschaft dasteht. Dann wäre die transzendentale Fragestellung für die Ästhetik überflüssig. Denn dann läge ja in der dieser Fragestellung als Ausgangspunkt gegebenen Ästhetik die Erkenntnis der ästhetischen Gesetzmäßigkeit als bereits geleistet vor.

3. Man liest jetzt zuweilen die richtige Bemerkung, daß Kant seine Ästhetik nicht im Sinne seiner erkenntnistheoretischen Grundlegung angelegt, geschweige denn durchgeführt habe, und hieran geknüpft die fragliche Folgerung, daß es gelte, die Ästhetik im Sinne der Kritik der reinen Vernunft zu bearbeiten. Dahingehende Gedanken findet man beispielsweise in der Abhandlung von Lenore Kühn „Das Problem der ästhetischen Autonomie"[1] ausgesprochen. Schon darum legt es sich nahe, sich die Möglichkeiten vor Augen zu halten, die für eine Durchführung der Ästhetik nach der Methode der Vernunftkritik in Frage kommen. Die nächstliegende Möglichkeit nun, so haben wir gesehen, erweist sich als völlig aussichtslos.

Ein dieser ersten Möglichkeit verwandter Weg wäre es, wenn an die Stelle der Ästhetik die Kunstwissenschaft gesetzt würde. Dieser Weg wird von Krystal der ästhetischen Forschung vorgezeichnet. Die Kunstwissenschaft müsse der kritischen Ästhetik vorangehen; an dem „Faktum" der Kunstwissenschaft habe sich die Ästhetik zu orientieren. Und zwar versteht er unter Kunstwissenschaft die exakte Wissenschaft der architektonischen und musikalischen Gestaltung. An dieser so verstandenen Kunstwissenschaft habe die kritische Ästhetik „die Deduktion der ästhetischen Urteile zu vollziehen". Die Erkenntnis der Kunsterscheinungen werde von der Kunstwissenschaft geleistet; und nun habe die Ästhetik aus ihnen die „konstruktiven Bedingungen" der Möglichkeit dieser Erkenntnis zu gewinnen.[2] Sonach legt Krystal, so dürfen wir kurz sagen, der Ästhetik die transzendentale Frage zugrunde: wie ist reine Kunstwissenschaft möglich?

Es ist klar, daß, was ich soeben gegen die transzendentale Frage: wie ist Ästhetik möglich? eingewendet habe, auch gegen diese von Krystal zu-

[1] Lenore Kühn, Das Problem der ästhetischen Autonomie. In der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4, S. 23 f., 33 f. Ähnlich äußert sich B. Krystal, Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? (Halle, 1910), S. 11 f., 23. [2] Krystal, ebenda, S. 12 ff., 27, 41.

grunde gelegte Frage gilt. Ich begreife nicht, wie über die Kunstwissenschaft so optimistisch, wie Krystal dies tut, geurteilt werden kann. Er sieht in ihr ein niet- und nagelfestes einheitliches Gefüge. Und zweifellos müßte, darin hat Krystal Recht, die Kunstgeschichte eine Wissenschaft von mathematischer Sicherheit sein, wenn sie als Ausgangspunkt für die „Deduktion der ästhetischen Urteile" dienen sollte. Aber auch abgesehen davon, läßt sich nicht verstehen, wie aus dem „Faktum" der Kunstwissenschaft durch Untersuchung der Möglichkeit des kunstwissenschaftlichen Erkennens irgendwelche ästhetischen Sätze hergeleitet werden können. Nicht einmal hinsichtlich der Methode, geschweige denn hinsichtlich des Inhalts folgt aus der Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Erkenntnis etwas für die Ästhetik. Es müßte denn das Deduzieren lediglich darin bestehen, daß von vornherein in die Kunstwissenschaft unbewußterweise ästhetische Prinzipien hineingebildet worden wären und diese dann nun herausgeholt würden. Aber solch eine transzendentale Komödie kann man selbstverständlich den Vertretern der transzendentalen Methode nicht zutrauen.

4. In Kants Vernunftkritik ist mit der Frage nach der Möglichkeit des allgemeinen und notwendigen Erkennens in Mathematik und Naturwissenschaft eine andere Frage aufs engste verquickt: die Frage nach der Möglichkeit der gesetzmäßigen Verknüpfung der Erscheinungen. Ich habe hier nicht zu untersuchen, wie es kommt, daß Kant jenes transzendentale Problem in diese zweifellos psychologische Fassung hinübergleiten läßt. Kurz: bei Kant ist es nun einmal so, daß er sich auf die Apriorität der reinen Verstandesbegriffe, auf die synthetischen Funktionen des reinen Bewußtseins nicht nur von der Tatsache der strengen Wissenschaft, sondern auch von der Tatsache der Gesetzmäßigkeit der Erfahrungswelt aus mit Notwendigkeit hingeführt sieht.

Wollte man die ästhetischen Kategorien auf einem der genannten zweiten Kantischen Verfahrungsweise entsprechenden Wege gewinnen, so müßte ausgegangen werden von den gegebenen Kunsterscheinungen. An diese müßte die Aufgabe geknüpft werden: die Bedingungen abzuleiten, unter denen allein die Gesetzmäßigkeit des Kunstgebietes möglich wird. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese Aufgabe nichts Anderes bedeuten kann als dies, daß in die Psychologie sowohl des künstlerischen Schaffens wie des künstlerischen Genießens eingetreten und auf diesem

Wege gezeigt werden solle, wie diejenigen Zusammenhänge entstehen, die sich uns als Kunst darbieten. Die Psychologie des künstlerischen Schaffens und Genießens würde dann ganz von selbst zugleich den Anstoß abgeben, mit den psychologischen Gesetzen auch Normen anzuerkennen, nach denen sich das künstlerische Schaffen und Genießen richtet. Kurz: es wäre mit jener Fragestellung eine Untersuchungsweise nicht von transzendentaler, sondern von psychologisch-normativer Art, wie die Transzendentalisten sie verpönen, in die Wege geleitet.

So ist denn, scheint es, von der transzendentalen Methode der Kantischen Vernunftkritik für die Ästhetik nicht viel zu hoffen. In der Tat ist denn auch Kant in der Ästhetik nur darum zu so bedeutsamen Einsichten gekommen, weil er in der Kritik der Urteilskraft in der Hauptsache den Weg psychologischer Zergliederung beschritten hat. Nicht der Transzendentalphilosophie, sondern seinem psychologischen Tiefblick verdankt er seine fruchtbarsten ästhetischen Gedanken.

II

DIE METHODE DER MARBURGER SCHULE

5. Durch den Neukantianismus der Gegenwart erfuhr die transzendentale Methode Kants eine tiefgreifende Umbildung. Vor allem die Marburger Schule verkündet mit Siegesgewißheit ihre Auffassung vom Transzendentalismus als die einzig mögliche Grundlage der wissenschaftlichen Philosophie. Wie in Logik und Ethik, so soll auch in der Ästhetik ausschließlich der objektive und logische Idealismus dieser Methode zum Heile führen.

Wir hören: der innerste Sinn der Kantischen Vernunftkritik sei darauf gerichtet, daß die Philosophie von den geschichtlich aufweisbaren Tatsachen der Kultur als Voraussetzung auszugehen habe. Und zwar sei die Kultur in dem Sinne einer „schöpferischen Tat der Objektsgestaltung“, im Sinne einer aus dem schöpferischen Urgesetz der Vernunft hervorgehenden Tat vorauszusetzen. Und die transzendentale Methode bestehe darin, zu jener Kulturtatsache den Grund der Möglichkeit, den Rechtsgrund, den Gesetzesgrund herauszuarbeiten. In dieser Weise bestimmt Natorp die Aufgabe der transzendentalen Methode.[1] Und so geht denn

[1] Paul Natorp, Kant und die Marburger Schule. In den Kant-Studien, Bd. 17 (1912), S. 196 ff.

Cohen in seiner Ästhetik von der „Einheit des Bewußtseins der Kultur und von der Kunst als einem notwendigen Gliede des Kulturbewußtseins aus. Vorausgesetzt wird dabei ohne weiteres, daß die Kunst dem schöpferischen Urgrunde des Bewußtseins entstamme.[1]

Angesichts dieser Auffassung von der transzendentalen Methode kommen mir zunächst starke Zweifel, ob die Verwandtschaft dieser Methode mit der Kantischen größer sei als ihr Unterschied von dieser. Kant geht von der Tatsache zweier Wissenschaften (der Mathematik und der reinen Naturwissenschaft), von der Gesetzmäßigkeit der Erscheinungswelt, von der Tatsache des Sittengesetzes aus; nirgends aber macht er die im höchsten Grad verwickelte, von klärungs- und abgrenzungsbedürftigen Voraussetzungen wahrhaft strotzende Tatsache der gesamten Kulturarbeit zum Ausgangspunkte seiner Philosophie. Schon dies läßt die Berufung auf Kant bei Kennzeichnung dieser Methode als höchst bestreitbar erscheinen. Aber hierauf kommt es ja nicht in erster Linie an. Weit wichtiger ist die Frage, wie sachlich über diese transzendentale Methode der Marburger Schule zu urteilen sei.

Wenn die Kultur als eine schöpferische Tat der Objektsgestaltung, als eine aus einem schöpferischen Urgesetz der Vernunft hervorgehende Tat vorausgesetzt wird, so ist damit eine Voraussetzung gemacht, die der Begründung im höchsten Grade bedürftig ist. Schließt sie doch eine ganze Metaphysik in sich. Die Marburger Schule aber beginnt mit ihr wie mit etwas von selbst Einleuchtendem.

Ich will mich nun aber einmal auf den Standpunkt dieser metaphysischen Voraussetzung stellen. Die transzendentale Methode will, daß diese auf ihren Gesetzesgrund hin untersucht werde. Eine solche Untersuchung könnte nur den Charakter einer von metaphysischen Voraussetzungen geleiteten individual- und völkerpsychologischen Analyse tragen. Da in die an die Spitze gestellte Tatsache bereits ganz bestimmte metaphysische Ansichten von der Natur des schaffenden Geistes hineingelegt sind, so könnte das Forschen nach dem zugrunde liegenden einheitlichen Gesetz natürlich nicht von unbefangen psychologischer Art sein; vielmehr würde dieses Forschen von vornherein durch die Meta-

[1] Hermann Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 4 ff. In der „Logik der reinen Erkenntnis" (1902) heißt es: das Interesse an der Einheit des Kulturbewußtseins sei ein systematisches Interesse der Philosophie. Doch sieht Cohen hier in dem Problem der Einheit des Kulturbewußtseins die eigentümliche Aufgabe der Psychologie (S. 15 f.).

physik von dem schöpferischen Gesetz, von der erzeugenden Methode, von dem sich selbst erzeugenden ewigen Denken bestimmt. Das in die vorausgesetzte Tatsache stillschweigend Hineinmetaphysizierte würde nun aus ihr herausgeholt. Ich kann eine solche Methode in keiner Hinsicht als empfehlenswert ansehen.

Ich will sagen: so stellt sich mir die transzendentale Methode dar, wenn ich mir die Aufgabe, die Natorp programmatisch als den Kern der transzendentalen Methode bezeichnet, als ausgeführt vergegenwärtige. Tatsächlich aber wird diese Methode von den Transzendentalisten in anderer Weise ausgeübt. Nichts verabscheuen ja die Transzendentalisten mehr als die psychologische und die metaphysische Betrachtungsweise. Der wahre Sinn der transzendentalen Methode gibt sich erst zu erkennen, wenn man den erkenntnistheoretischen Standpunkt der Marburger Schule genauer ins Auge faßt.

Dieser Standpunkt hat zwei Seiten. Einerseits gilt das Denken als allein von sich aus die Wahrheit erzeugend. Nur durch Denken werde Erkenntnis geschaffen. Cohen kann sich in seiner Logik nicht genug darin tun, die selbstherrliche Schöpferkraft des Denkens hervorzuheben. „Das Denken darf keinen Ursprung haben außerhalb seiner selbst." „Das Denken erschafft die Grundlagen des Seins." Der Grundfehler Kants bestehe darin, daß er dem Denken die Mannigfaltigkeit des Sinnlichen nebenordnete und das Denken nur auf Grundlage des Sinnlich-Gegebenen zustande kommen ließ. Dadurch sei „die ureigene Selbständigkeit des Denkens beeinträchtigt". „Das Sein ruht nicht in sich selbst; sondern erst das Denken läßt es entstehen." Man glaubt, einen Anhänger Hegels reden zu hören.[1]

Aber anderseits fehlt diesem schöpferischen Denken die metaphysische Tiefe, der absolute Halt, der dem Denken von Hegel gegeben wird. Das Denken ist nicht wie bei Hegel in der Welt des absoluten Geistes gegründet. Es ist nicht der Weltgeist, es sind nicht die anundfürsichseienden absoluten Weltgedanken, die in dem Denken zur Offenbarung kommen. Das Denken im Sinne Hegels ist von metaphysischer Wucht und Substanzialität. Im Gegensatze dazu sind die Gedanken bei Cohen Gespinste des Subjekts, rein denkimmanente Erzeugnisse, endliche,

[1] So heißt es auch bei Natorp: die Wahrheit ist „das ewig neue Erzeugnis der schöpferischen Tat des Denkens" (Religion? Ein Zwiegespräch. In dem Sammelbande „Weltanschauung" [1911], S. 320).

menschliche Begriffsgebilde. Das Sein hebt sich in die Begriffe und Urteile der Wissenschaft auf. Das Sein besteht nur, insofern es wissenschaftlich erkannt wird. Nur das denkimmanente Sein ist gemeint, wenn Cohen das Denken das Sein „entdecken" läßt.[1]

Natürlich gibt es für die Marburger Schule erst recht nicht ein von dem Denken dualistisch getrenntes Sein. Das Ding an sich sei ein gänzlich auszuschaltender Fremdkörper in der philosophischen Erkenntnis. Ein transsubjektives Sein anzunehmen gilt als äußerste Unphilosophie. Es gibt für das denkende Erkennen keinen Gegenstand, den es sich nicht selbst erzeugte. Es gibt nur „Inhalte der Setzungen des Denkens". Ein Objekt „jenseits, vor oder außer der Erkenntnis anzunehmen", lehnt der Transzendentalismus aufs schroffste ab.[2] So ist nicht nur etwa die grobe Abbildlichkeits-Theorie geleugnet, sondern auch dies ist abgewiesen, daß das Erkennen ein Transsubjektives *meine*, auf ein Transsubjektives *ziele*, ein Transsubjektives *setzen und treffen* wolle. Das denkende Erkennen bleibt, indem es seine Idealwelten schafft, gänzlich in sich eingesponnen.

6. Hier ist selbstverständlich nicht der Ort, mich mit der transzendentalen Methode, wie die Marburger sie auffassen, zusammenhängend auseinanderzusetzen. Hier kann ich nur fragen, ob diese Methode imstande ist, die Ästhetik aufzubauen. Und da kann meine Antwort nur in einem unbedingten Nein bestehen. Immerhin wird, um diese Antwort zu begründen, ein gewisses kritisches Eingehen auf diese Methode vonnöten sein.

Erstlich könnte es, wenn es wirklich in der Welt im Sinne dieser Philosophie zuginge, überhaupt zu so etwas wie Kunst und Kultur nicht kommen. Macht man Ernst mit den Gedanken, daß es nur erkenntnisimmanente Gegenstände geben könne, daß alle Dinge und wirkenden Kräfte nur als Erkenntnisbegriffe und Erkenntnismethoden Bestehen haben,[3] so ist damit überhaupt alles geordnete, gesetzmäßige Sein, also auch jedwede Kultur und Kunst, unmöglich gemacht. Hängen die Gegenstände wirklich einzig an dem Erkenntnisprozeß der kulturschaffenden Subjekte, gibt es wirklich nichts jenseits, vor und außerhalb der Erkenntnis, dann besteht eben jeder Gegenstand nur, soweit und solange er von dem

[1] Cohen, Logik der reinen Erkenntnis, S. 28. [2] Natorp, Kant und die Marburger Schule, S. 207f. [3] Ernst Cassirer, Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie. In den Kant-Studien, Bd. 17 (1912), S. 263.

Erkennen geschaffen wird. Hört der Erkenntnisprozeß dieses und jenes Subjektes auf, so hat es auch mit den entsprechenden Gegenständen unerbittlich ein Ende. Mit dem Abbrechen der Beziehung des Erkennens auf ein erkenntnisunabhängig Seiendes ist jede Möglichkeit vernichtet, zu einer allen Individuen gemeinsamen, stetigen, gesetzlichen Welt zu kommen. Soviel Erkenntnisakte der die Methode in Gang setzenden Subjekte, soviel zusammenhangslose Weltbruchstücke. Gerade die Begriffe, auf welche die Marburger Schule unermüdlich den stärksten Nachdruck legt, ja die sie für sich besonders in Anspruch nimmt — ich meine die Begriffe der Einheit, des Gesetzes, der Objektivität —, bedeuten auf dem Boden dieser Philosophie illusionäre Postulate. Gesetz ist dann eben nur der Gedanke des Gesetzes, Einheit nur der Gedanke der Einheit. Hört in einem Subjekt das Denken des Gesetzes etwa der Planetenbewegung auf, dann ist es auch in der Welt des Subjektes mit diesem Gesetze vorbei. Das Gesetz der Planetenbewegung bestünde dann nur aus den abgerissenen, jetzt auftauchenden, dann verschwindenden Gedanken mit dem Inhalt: Planetenbewegungsgesetz, wie sie in den verschiedenen Intelligenzen ab und zu vorkommen.

Wenn sich freilich die Marburger Schule völlig auf den Standpunkt Hegels stellte, dann wären diese Einwürfe nichtig. Bei Hegel steht hinter den erkennenden Subjekten der absolute, ewige, in sich beschlossene Weltlogos; bei Hegel sind die Erkenntnisprozesse der Subjekte durch den Gang des Weltgeistes unterbaut; bei Hegel ist die absolute logische Idee ein substanziell wesenhaftes Gebilde, dessen Bestehen nicht an dem Erkenntnisprozeß der kulturschaffenden Subjekte hängt; bei Hegel ist der Begriff eine konkrete lebendige Wesenheit, die keines erkennenden Subjektes bedarf. Hegels Panlogismus darf daher mit vollem Rechte von objektiver Einheit und Gesetzmäßigkeit reden. Die Marburger Schule müßte sich zuvor zu dieser Metaphysik der anundfürsichseienden Begriffe und der ewigen absoluten Weltvernunft bekennen: dann ließe sich mit ihrem Panmethodismus ein haltbarer Sinn verbinden. Die Auflösung dagegen alles Gegenständlichen in die Erkenntnisprozesse der kulturschaffenden Subjekte raubt allen ihren Aufstellungen von Gesetz, Einheit und Objektivität jeden haltbaren Sinn. In Cohens Augen gehört der Hegelsche Panlogismus zu den Abenteuern der „Romantik". Die Marburger scheuen vor einer Metaphysik des bewußtseinsunabhängigen,

den erkennenden endlichen Geistern untergebauten Seins zurück. Hierdurch erhält ihr Hegelianisieren etwas Spinnewebenartiges.

Aber auch abgesehen hiervon läßt schon die reinbegriffliche, apriorische Form, die bei den Marburgern die transzendentale Methode angenommen hat, es als unmöglich erscheinen, daß auf diesem Wege die Gesetze des Ästhetischen gewonnen werden. Rein begriffliche, ohne Zuhilfenehmen eines „Gegebenen" rein aus dem Denken erzeugte Entwicklungen halte ich überhaupt für unmöglich, und mit am allerwenigsten scheinen mir auf dem Felde der Ästhetik die reinen Begriffe zu irgendeinem Ergebnis führen zu können. An dem „Gegebenen" hat sich das Denken zu orientieren; von dem „Gegebenen" muß es die Anreize und Anweisungen für seine Verknüpfungen dankbar empfangen; ohne das „Gegebene" bliebe es schlechtweg leer und stumm und tot. Hierin weiß ich mich durchaus mit Kants Grundsatze einig. Der Neukantianismus dagegen ist hierin gänzlich von Kant abgefallen; sein Kampf richtet sich mit besonderer Schärfe gegen das „Gegebene". Cohen sagt: „Es ist ein gefährlicher Ausdruck, daß der Gegenstand unmittelbar gegeben sei. Das ist er niemals für die Erkenntnis. Er muß für sie in ihr immer erst erzeugt werden; seine Gegebenheit selber muß erzeugt werden."[1] Ein Gegebenes in dem Sinne eines unabänderlich hinzunehmenden Etwas, das sich unserem Erkennenwollen darbietet, wird von dem Neukantianismus mit wahrer Verachtung abgewiesen. Das wahre Denken ist „Denken des Ursprungs". „Dem Ursprung aber darf nichts gegeben sein."[2] Das „Gegebene" soll in dem „Prozeßcharakter des Erkennens, in dem unendlichen, nie abschließbaren Prozeß des Denkens" verschwinden. Was die Neukantianer als transzendentale Methode uns bieten, ist sonach Selbstbewegung des Denkens, ein durch „zwingenden Gegenseitigkeitsbezug" sich aufbauender Inbegriff reiner Denkfunktionen. Die Methode als Methode schafft den Inhalt. Die Methode ist nichts Anderes als ewig lebender, wahrheitsschaffender Prozeß. Dinge existieren nur als Ansätze, die ganz und gar dem Gesetze der Methode unterworfen sind.[3]

Was bei solchem rein begrifflichen Verfahren herauskommt, tritt insbesondere an Cohens Ästhetik grell zutage. Die Begriffsverwandlungen, die er hier besonders im zweiten, dritten und vierten Kapitel des ersten

[1] COHEN, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. 1, S. 78. [2] COHEN, Logik der reinen Erkenntnis, S. 32 f. [3] NATORP, Religion? Ein Zwiegespräch. In dem Sammelbande „Weltanschauung" (1911), S. 318.

Teiles geschehen läßt, scheinen mir ein Äußerstes an unüberzeugender, vieldeutiger, uferloser Begriffsdialektik zu sein. In den dialektischen Aufbau, den Hegel der Psychologie gibt, vermag ich ungleich mehr guten und tiefen Sinn hineinzudenken als in die Wege, die uns Cohen von dem Fühlen als der Urform des Bewußtseins zur Bewegung und zum Bewegungsgefühl und von da zur Empfindung und zum Empfindungsgefühl, sodann zum Denken usw. leitet. Schon an einer früheren Stelle habe ich mich hierüber ausgesprochen (S. 487f.). Woher sollte auch der aprioristische Philosoph den sicheren Leitfaden nehmen, um aus der „letzten unbedingten Einheit seines Bewußtseins“ die normativen Setzungen der Vernunft und im besonderen die Logik der Kunstwelt zu erzeugen? Hegel ist überall vollgesättigt von starken und tiefen Erlebnissen, und diese wirken, sowenig er dies auch zugibt, auf Schritt und Tritt bei seinen dialektischen Begriffsschöpfungen mit. Diesen Erfahrungseinschlag, der den Leser sicher stimmt und ihm Halt gewährt, vermisse ich in Cohens Begriffserzeugungen. Von diesen erhalte ich mehr den Eindruck eines mit bewundernswerter Hartnäckigkeit ausgesonnenen Begriffsgewebes.[1]

Was ich von dem rein begrifflichen Verfahren gesagt habe, gilt im Grunde auch von der „transzendental-teleologischen“ Methode, in der Lenore Kühn in einer interessanten Abhandlung das Heil der Ästhetik erblickt. Sie stellt sich vor, daß sich ein Wertbegriff gemäß seiner eigentümlichen Struktur zu einem Inbegriff von Forderungen entfalte. Fragt man aber, woher sie den Wertbegriff nehme, den sie zur notwendigen Selbstentfaltung bringt, so erfährt man: der Wert sei ein sich selbst Setzendes und Bejahendes, er sei die letzte überindividuelle Voraussetzung aller Wertgebiete. Lenore Kühn weist in den schärfsten Ausdrücken jede metaphysische Begründung der Werte ab. Von einer empirischen und psychologischen Begründung kann auf ihrem Standpunkt natürlich erst recht nicht die Rede sein. Auch auf eine intuitive Gewißheitsquelle sich zu berufen, liegt ihr ferne. Man fragt sich daher: woher kommt der Verfasserin die Sicherheit, daß ihre Wertbegriffe mehr als bloße Einbildung seien? Und wie will sie den Zweifel widerlegen, daß die Forderungen, zu denen sich die zugrunde gelegten Wertbegriffe entfalten, nicht am Ende in einem bloßen Begriffsspiel bestehen? Aber auch

[1] Ich bemerke ausdrücklich, daß in den Teilen von Cohens Ästhetik, die nicht in begrifflichen Konstruktionen verlaufen, reiche künstlerische Erlebnisse enthalten sind.

abgesehen hiervon vermag ich in der Denkweise der Verfasserin, die alles Seiende in lauter Aufgaben und Wertsetzungen auflöst, nur eine Wirklichkeitsverflüchtigung zu erblicken, für die mir jedes Verständnis fehlt.[1]

III

DIE METHODE DER WERTBEGRÜNDUNG BEI RICKERT

7. Hiermit sind wir in die Nähe der Gedankenwelt Rickerts gekommen. Es gilt jetzt, zu sehen, wie nach der Methode Rickerts die ästhetischen Normen begründet werden müßten, und ob eine solche Begründung als erfolgreich zu betrachten sei.

Nach Rickert bilden die Wertprobleme ein ganz besonders wichtiges Arbeitsgebiet der Philosophie. Es gewinnt daher auf Rickerts Standpunkt die Frage, wie sich die Geltung von Werten rechtfertigen lasse, eine ganz besondere Wichtigkeit. Und um so mehr werden wir auf die Beantwortung dieser Frage gespannt sein, als bei Rickert die großen Kulturwerte mit dem Ansehen unbedingten Sollens, absoluter Gültigkeit auftreten.

Von einer metaphysischen Begründung der Werte kann bei Rickert keine Rede sein. Eher ließe sich, sagt er, umgekehrt eine Metaphysik auf objektive Werte gründen, als daß „die Objektivität der Werte aus einer Metaphysik herzuleiten wäre“. Aber auch eine intuitive Gewißheit kommt für ihn nicht in Betracht. Er erblickt in dem Einschlagen eines solchen Weges eine unwissenschaftliche Überschwenglichkeit. So ergreift denn Rickert ein Verfahren, das ich freilich nicht als transzendentallogisch, sondern als formal-logisch bezeichnen möchte.

Die Philosophie, sagt Rickert, hat „von der Tatsache auszugehen, daß faktisch gewisse Wertungen mit dem Anspruch auftreten, daß die Werte, zu denen man dabei Stellung nimmt, Geltung besitzen“. Hieran knüpfe sich für den Philosophen die Aufgabe, zu zeigen, daß diese Wertungen gerechtfertigt sind. Nach Rickerts Ansicht gibt es hierfür nur einen erfolgversprechenden Weg: es ist von der Tatsache des Erkennens auszugehen und der absolute Wert der Wahrheit als das nächste Ziel des Beweisverfahrens ins Auge zu fassen. Jedes Urteil, das wahr sein will, so führt er aus, schließt die Anerkennung des absoluten Wertes der

[1] Lenore Kühn, Das Problem der ästhetischen Autonomie. In der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 4 (1909), S. 31, 55 ff., 69 ff.

Wahrheit in sich. Dies folgt aus der Absurdität des Gegenteils. Jede Behauptung, die den Wahrheitswert leugnet, hebt sich selbst auf. Der Satz: „unbedingt allgemeine Urteile gelten nicht" hat selbst die Gestalt eines unbedingt allgemeinen Urteils. Dieser Satz „gibt vor, das bestreiten zu wollen, worauf seine eigene Geltung beruht, und er muß sich mithin selbst als logisch widersinnig aufheben". Hiermit ist die „absolute Geltung des Wahrheitswertes" gesichert.[1]

Ich gestehe: dieser Gedankengang entbehrt für mich der überzeugenden Kraft. Rickert hat zwar damit vollkommen recht, daß ein Satz, der die Möglichkeit unbedingt allgemeiner Urteile unbedingt leugnet, sich selbst widerspricht. Allein daraus könnte doch nur gefolgert werden, daß es unbedingt allgemeine Urteile gibt. Von hier bis zur Anerkennung des absoluten Wertes der Wahrheit ist noch ein weiter Schritt. Es scheint mir kein Widerspruch zu sein, wenn jemand sagt: er vollziehe Erkenntnisakte mit dem Anspruch auf Geltung, weil er seiner Natur nach nicht anders könne, als gewissen Begriffsverknüpfungen unbedingte Geltung zuzuschreiben; oder wenn ein Anderer sagt: es mache ihm Spaß, dem Triebe seiner Natur nach allgemein gültigem Erkennen nachzugeben. In dem ersten Falle wäre jedwedes Werturteil ferngehalten, in dem zweiten läge ein gänzlich relatives Werturteil vor. Ja auch wenn jemand sagen sollte: er strebe zwar nach streng notwendiger Erkenntnis, da er den Drang dazu in sich spüre; er halte aber diesen Erkenntnisdrang für etwas Glückzerstörendes, Unheilvolles: so schiene mir auch in solcher Haltung kein Widerspruch vorzuliegen. Hier würde das Erkennen mit der Überzeugung von dem in tiefstem Grunde vorhandenen Mißwert des Erkennens ausgeübt. Tun doch gar Viele das mit Eifer, wovon sie wissen, daß es ihnen schadet. Demnach kann ich in der Tatsache des notwendigen Erkennens nicht die mindeste Begründung dafür finden, daß die Wahrheit ein absoluter Wert sei.

Der absolute Wahrheitswert bildet für Rickert den allein möglichen Ausgangspunkt für die Gewinnung der Überzeugung, daß das Wertgebiet noch anderes als die Wahrheit in sich schließe, daß es auch nichtintellektuelle Werte gebe. Und zwar geht Rickert vom Wahrheitswert

[1] Heinrich Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, 2. Aufl. (1913), S. 575, 592 f., 612 f. — Zwei Wege der Erkenntnistheorie, in den Kant-Studien, Bd. 14 (1909), S. 222 f. — Eine ähnliche Begründung des Wahrheitswertes findet sich bei Jonas Cohn (Voraussetzungen und Ziele des Erkennens, S. 482 ff.). Davon war schon S. 486 f. die Rede.

über zum Wert eines absoluten Pflichtbewußtseins überhaupt, eines unbedingten Sollens im denkbar weitesten Sinn. Und wieder ist es eine formal-logische Überlegung, die ihm diesen Schritt als notwendig erscheinen läßt. Das wertende Erkenntnissubjekt befindet sich einem Sollen gegenüber, das unbedingte Anerkennung fordert. Der wahrheitsuchende Mensch erkennt hiermit eine absolut gültige Pflicht überhaupt an, eine Pflicht, die nicht an das Erkenntnisgebiet gebunden ist. So ist jedem beliebigen Erkenntnisakte ein Wille vorausgesetzt, „der will, was er wollen soll", „der nur des Sollens wegen will". Hiermit ist das absolute Pflichtbewußtein als ein schlechtweg allgemeiner, nicht auf das Erkenntnisgebiet eingeschränkter, überlogischer Wert bewiesen.[1]

Auch dieser Gedankengang erscheint mir nicht als zwingend. Ist der absolute Wert der Wahrheit anerkannt, so läßt sich zwar vermuten, daß das Wertgebiet wohl auch noch andere unbedingte Werte umfassen werde. Allein ein Beweis für die Erweiterung des Wertbegriffs über den Wahrheitswert hinaus läßt sich von diesem besonderen Werte aus nicht erbringen. Der Wahrheitswert führt nicht weiter als bis zu der besonderen Pflicht, nach Wahrheit zu forschen. Ob der Begriff „Pflicht" noch einen allgemeineren Sinn habe, ob er, abgelöst vom Wahrheitswert, überhaupt noch etwas bedeute, bleibt gänzlich dahingestellt. Ich vermag daher die Ansicht Rickerts nicht zu teilen, daß es ihm gelungen sei, einen „überlogischen" Wert, unter den der Wahrheitswert als eine besondere Art falle, zu beweisen und so den „Intellektualismus" zu überwinden. Ich kann das Streben Rickerts, den Intellektualismus zu überwinden, nur gutheißen. Allein ich finde, daß Rickert folgerichtigerweise im Intellektualismus verharren müßte.

Fragt man nun weiter, auf welchem Wege Rickert zu den besonderen Werten gelangt, wie er zu einer Ausfüllung des allgemeinen Wertbegriffs, zu einer Gliederung des rein formalen Sollens kommt, so findet man sich von ihm ausschließlich auf die Geschichte hingewiesen. Der ethische, der ästhetische, der religiöse Wert — sie alle werden uns durch die Kulturgeschichte gewährleistet und ausgefüllt.[2] Hiergegen würde sich vielleicht nichts einwenden lassen, wenn der theoretische Unterbau

[1] Rickert a. a. O. S. 603ff. [2] Rickert a. a. O. S. 610, 618, 627, 634f., 641. Hinsichtlich des ästhetischen Wertes kommt die erste Auflage dieses Werkes S. 733 in Betracht.

einen festen Halt hätte. Allein da die grundlegenden formal-logischen Beweise, wie ich soeben zeigte, der überzeugenden Kraft entbehren, so wäre die Überzeugung von dem Vorhandensein anderer Werte außer dem Wahrheitswert tatsächlich einzig auf die Tatsachen der Kulturgeschichte gegründet. Wie will man aber schon allein angesichts der Wahrnehmung, daß die Geschichte voll von Scheinwerten ist, sich einzig bei dem Hinweise auf die Geschichte beruhigen, wenn es darauf ankommt, die Gültigkeit des ethischen, religiösen und ästhetischen Wertes zu beweisen? So hat denn schon Jonas Cohn, der sich im allgemeinen Rickert anschließt, das Ausgehen von den großen Kulturgebieten für den in Rede stehenden Zweck bemängelt. Er fordert ein rein begriffliches Gewinnen, ein logisch-systematisches Konstruieren der Wertbegriffe, derart daß sie sich zu einem abgeschlossenen System ergänzen.[1] Allein ein solches Konstruieren würde ohne den Leitfaden beständiger Erfahrung auf Schritt und Tritt Gefahr laufen, in leere Tautologien, in erschlichene Begriffe, in Vieldeutigkeit und Willkür zu geraten. Nun fügt Cohn allerdings hinzu, daß die begrifflichen Konstruktionen stets eine „Anzahl nicht logisch ableitbarer Voraussetzungen" aufnehmen müssen. Allein man erfährt nicht, was diesen nicht logisch abgeleiteten Begriffen Gültigkeitsgewähr zu geben imstande sein solle.

Schließlich erhebt sich gegen alle begrifflichen Ableitungen und logischen Konstruktionen, die auf dem Boden der Rickert-Cohnschen Erkenntnislehre vorgenommen werden, das Bedenken, daß dort, wo der Sinn des Denkens nicht von vornherein in das Gewißsein von dem Sich-richten des Denkens nach den Forderungen des transsubjektiven Seins gesetzt wird, nicht die mindeste Gewähr dafür vorhanden ist, daß die vom Denken erzeugten Begriffe mehr als subjektive Gesichtspunkte, mehr als ein bloßes Als-Ob, mehr als eine Art begrifflichen Sports seien. Indem Rickert die grobe, kindliche Nachbild-Theorie zurückweist, wonach das Erkennen, um wahr zu sein, die Wirklichkeit zu reproduzieren habe, ist er überzeugt, zugleich damit jede Theorie widerlegt zu haben, die das denkende Erkennen sich nach den Zusammenhängen des transsubjektiven Seins richten läßt.[2] Nach seiner Ansicht

[1] Jonas Cohn, Voraussetzungen und Ziele des Erkennens, S. 499 ff. [2] Rickert in dem genannten Aufsatz der Kant-Studien, S. 175 ff., 184 f. Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, S. 591: eine für sich bestehende Wirklichkeit könne unmöglich der Maßstab für die wissenschaftliche Begriffsbildung sein.

ist es ausgeschlossen, daß das transsubjektive Sein sich dem fordernden Denken kundgibt. Wenn so für die mit dem Denken verknüpfte Gewißheit die Verbindung mit den musterbildlichen Seinszusammenhängen abgeschnitten ist, dann ist das Denken ein Spinnen und Weben in sich, von dem man nicht weiß, wie ihm mehr als subjektive Bedeutung zukommen solle. Nur wenn die Denknotwendigkeit als Gewißheit, auf Grund der transsubjektiven Seinszusammenhänge so und nicht anders verknüpfen zu müssen, aufgefaßt wird, ist das Denken aus dem Banne des solipsistischen Subjektivismus befreit. Rickert kann auf Grund seiner Erkenntnistheorie niemals den Einwurf widerlegen, daß die Erzeugnisse seines Denkens lediglich intrasubjektive, jedes Geltens entbehrende Gebilde seien. Er bezeichnet zwar mit stärkstem Nachdruck das „Transzendente" als den wahren Gegenstand des „transzendental-logischen" Verfahrens; in Wahrheit aber kommt er nirgends über die Bewußtseins-Immanenz hinaus.

So führt also auch das Verfahren, das Rickert einschlägt, und dem er den Namen des Transzendental-Logischen gibt, zu keiner Begründung der Werte.

Viertes Kapitel

METAPHYSISCHE BEGRUENDUNG DER SELBSTWERTE

I

PRÜFUNG DER NEUEN LEHRE VOM GELTEN

1. Soll das Gelten von Selbstwerten metaphysisch begründet werden, so muß zuvor eine Auseinandersetzung mit einer gegenwärtig weitverbreiteten Auffassung von dem Wesen der Werte erfolgen, die, falls sie Recht hätte, jede metaphysische Begründung von vornherein zu einem verkehrten Unternehmen stempeln würde.

Unter der Führerschaft Husserls hat sich bei vielen der hervorragendsten Denker der Gegenwart die Überzeugung gebildet, daß es ein für sich bestehendes, selbstgenugsames Reich des Geltenden gebe. Die Bedeutung, die wir mit einem unbedingt wahren Satze meinen, sei nicht an irgendwelche Denk- oder Erkenntnisakte und ebensowenig an irgendein Seinsgebiet, auf dem sie allererst zur Wirklichkeit würde, geknüpft. Der „Sinn" des wahren Satzes bestehe unabhängig von allem Denken und Sein. Die Geltungen, die Wahrheiten, die Bedeutungen seien ein Reich, das weder empirisches noch metaphysisches Dasein habe, das weder zum Körper- und Naturdasein noch zum Bewußtseins- und Seelenleben gehöre, sondern das neben dem „Physischen" und „Psychischen" eine durchaus besondere Welt, eine Welt des „Idealen" bilde. Diese ideale Welt lebe und webe rein in sich; sie bedürfe keines Vollziehers oder Trägers; zeitlos, unveränderlich bestehe diese Welt des reinen Was, der wahren Inhalte. Zu dieser idealen Sphäre werden nun auch die Werte gerechnet. Auch die Werte seien ideale Gebilde, zeitlose Geltungen; weder sei mit ihnen etwas Physisches noch Psychisches, weder etwas Empirisches noch auch Metaphysisches gemeint. Hiernach ist klar, daß, wenn wirklich es ein derartiges drittes Reich gäbe und die Werte dieser Welt des Idealen angehörten, von einer metaphysischen Begründung der Werte keine Rede sein könnte.

Eine gründliche Auseinandersetzung mit dem gekennzeichneten Standpunkte würde ein längeres Verweilen in erkenntnistheoretischen und lo-

gischen Untersuchungen bedeuten.[1] Dies ließe sich in unserem Zusammenhange nicht rechtfertigen. Doch fordert anderseits dieser Zusammenhang, daß jener Standpunkt als unhaltbar erwiesen werde und die entscheidenden Gründe hierfür kurz dargelegt werden.

Vor allem ist Gelten das Zauberwort, das eine von allem Denken und Sein grundverschiedene Welt gewährleisten soll. Ich gestehe: mir geht jeder faßbare Sinn verloren, wenn ich mir ein Gelten vorzustellen versuche, das abgesehen von allem Denken und allem Sein bestehen soll. Mir scheint das Gelten sich aufzuheben, wenn kein Subjekt vorhanden ist, für das der jeweilige Inhalt gilt. Und nicht weniger scheint mir das Gelten zunichte zu werden, wenn es an jeglichem Seinsgebiete fehlt, auf dem die Erfüllung des Geltens möglich ist. Gelten, abgetrennt von Denken und Sein, löst sich mir in Nichts auf.

Man nehme den Fall an: es gebe überhaupt kein Denken, weder endliche Subjekte noch eine Weltvernunft; so gibt es auch kein Gelten. Es könnte dann wohl ein den Sätzen, die ich mir jetzt als geltend vorstelle, entsprechendes Seiendes geben. Es könnten sich beispielsweise in einer solchen völlig intelligenzlosen Welt die Massen tatsächlich nach dem Gesetz der Schwere verhalten. Aber von einem Gelten des Gesetzes der Schwere in einer solchen Welt zu reden, scheint mir keinen Sinn zu haben. Und nehme ich umgekehrt an: es gebe überhaupt keine Raumwelt, keine Welt der äußeren Erfahrung; alles sei Innerlichkeit, Weben der Subjekte in ihrer Innenwelt: so fällt gleichfalls jede Möglichkeit des Geltens des Gesetzes der Schwere weg. Wenn in einer absolut innerlichen Welt, in der es schlechtweg zu keinem Raume käme, durch irgendein Wunder die Geltung des Gesetzes der Schwere auftauchte, so wäre dies dann ein falsches Gelten. Verhielte sich die Sache aber so, daß sich in einer solchen Welt ein Subjekt eine Sphäre des Raumes, der Körperlichkeit und Bewegung ersänne und sich das Gesetz der Schwere als gültig für diese Sphäre ausdächte, so wäre dann eben das Phantasiedasein dieser ausgesonnenen Raumwelt dasjenige Seiende, für welches der Satz vom Gesetz der Schwere gälte. Oder man nehme den Satz: $2+3=5$. Ich bin allen Ernstes der Überzeugung, daß in einer Welt, in der die Möglichkeit jedes Denkens unbedingt ausgeschlossen wäre, auch

[1] In „Gewißheit und Wahrheit" (1918) habe ich mich mit der Lehre vom reinen Gelten eingehend auseinandergesetzt (S. 187ff.).

von dem „Gelten" dieses Satzes nicht die Rede sein könnte. Wohl wäre in einer solchen schlechterdings alogischen Welt das darin enthaltene seiende Viele tatsächlich gemäß den Sätzen, die wir als arithmetische kennen, eingerichtet; die arithmetischen Verhältnisse wären in dem Seienden einer solchen Welt eindeutig fundiert; aber nimmermehr könnte es dort zu einem „Gelten" arithmetischer Sätze kommen.[1] Und wieder setze man den umgekehrten Fall: es gebe wohl Denken; aber es gebe kein Seiendes, das in den Formen des Einen und Vielen geordnet wäre; sondern das Seiende sei in irgendwelcher anderen anarithmetischen Seinsweise vorhanden; und auch das Denken — dies müßte hinzugefügt werden — wiese an sich nichts Eines und Vieles, nichts also, was in arithmetische Form gebracht werden könnte, auf. In einer solchen schlechtweg anarithmetischen Welt würde gleichfalls, wenn auch Denken vorhanden wäre, unmöglich ein Gelten arithmetischer Sätze vorkommen.

Das Gelten schließt somit, wenn es einen Sinn haben soll, sowohl die Beziehung auf vorhandenes Denken wie auch die Beziehung auf ein seinem Inhalt die Möglichkeit der Erfüllung gebendes Seiendes ein. Im Gegensatze zu der gegenwärtig weit verbreiteten Ansicht von der Selbstgenugsamkeit des Geltens behaupte ich eine doppelseitige Abhängigkeit alles Geltens.

Doch wahrscheinlich wird mir der Gegner erwidern, daß ich an dem Gelten dasjenige hervorkehre, was er von ihm fernzuhalten für richtig erachte. Er meine allen Ernstes: die Wahrheit bestehe rein als solche: die Inhaltsbedeutung sei eine Idealität für sich, eine rein zeitlose Wesenheit. Jede Wahrheit, so lesen wir bei Husserl, sei an sich ein ideales Sein; die Wahrheit habe keine wesentliche Beziehung zu denkenden Intelligenzen; jede Wahrheit sei eine Geltungseinheit im unzeitlichen Reiche der Ideen. Dabei sei jeder Gedanke von Realität, von realen Denkakten, realen Er-

[1] In der beachtenswerten Dissertation von Leo Ssalagoff „Vom Begriffe des Geltens in der modernen Logik" (Leipzig 1910, S. 10) heißt es: In der Zeit, als unsre Erde noch eine formlose halbflüssige Masse darstellte, galt schon die arithmetische Wahrheit $2 \times 2 = 4$; und wenn unser Planet in diesen Zustand zurückgekehrt sein wird, wenn also niemand mehr denken und erkennen wird, daß $2 \times 2 = 4$, wird gleichfalls dieser Satz gelten. So scheinbar diese Behauptung klingt, so ist sie doch unrichtig. Nicht von einem Gelten des arithmetischen Satzes in jener Vorzeit und in dieser fernen Zukunft kann die Rede sein; sondern nur soviel darf gesagt werden, daß auch dann, wenn es kein zählendes und denkendes Bewußtsein gibt, die Seinsverhältnisse so geordnet sind, wie dies dann, wenn ein denkendes Bewußtsein auftaucht, in den „geltenden" Sätzen der Arithmetik festgelegt wird.

lebnissen, realem Sein strengstens fernzuhalten; die Idealität der Wahrheit allein mache ihre Objektivität aus. Jeder Begriff, jedes Urteil sei eine überempirische ideale Einheit, eine ideale Bedeutungseinheit, eine ideale Spezies. Im Gegensatze zu den mannigfaltigen Denkakten, die dieselbe Wahrheit denken, sei diese Wahrheit, die sie denken, eine identische ideale Wesenhaftigkeit.[1]

Indem ich auf diese Denkweise der gegnerischen Seite einzugehen versuche, vermag ich mit den voranstehenden und ähnlichen Behauptungen nur unter einer Bedingung einen haltbaren Sinn zu verbinden; nur dann nämlich, wenn ich diese Behauptungen im Sinne der Hegelschen oder einer dieser verwandten Metaphysik verstehe. Wenn alles Wirkliche in einem ewigen Logos wurzelt, wenn eine Weltvernunft alles durchwaltet, wenn die Welt eine Erscheinung des absoluten Geistes ist, dann vermag ich mir ein Reich der unzeitlichen Wahrheiten, ein Reich der reinen Bedeutungen, der identischen Geltungseinheiten vorzustellen. Das wären dann eben die ewigen Gedanken der Weltvernunft, die Kategorien, in die sich ewig die absolute logische Idee gliedert, oder wie man sich sonst ausdrücken mag. Auf dem Boden einer panlogistischen oder ähnlichen Metaphysik gibt es eine Grundlage, eine Substanz, einen Halt für die Sphäre der reinen Wesenhaftigkeit. Das reine Was hat hier an dem ewigen Logos, an der Weltvernunft (ob man sie als bewußt oder als unbewußt vorstellt, ist dabei einerlei) seine Wirklichkeitssetzung. Zieht man dagegen den Boden einer solchen, ja überhaupt einer jeden Metaphysik weg, so löst sich für mich die Sphäre des reinen Was in das reine Nichts auf.

Was die Vertreter jenes Reiches der Idealitäten lehren, ist tatsächlich uneingestandene Metaphysik. Sie fordern von uns, diejenigen Voraussetzungen wegzudenken, die ihren eigenen Sätzen allererst einen faßbaren Sinn geben würden. Dem reinen Was, den reinen Begriffs- und Urteilsinhalten ein in sich ruhendes Bestehen zu geben, erscheint mir im Grunde als eine metaphysische Hypostasierung der allerbestreitbarsten Art.

2. Zu dem Reiche des Idealen werden auch die Werte gerechnet. Und erst um dieses Umstandes willen ist die ganze Lehre von dem „Idealen“

[1] Edmund Husserl, Logische Untersuchungen, Bd. I (Halle 1900), S. 101, 130 f., 171, 175, 188—191, 239—241.

für unseren Zusammenhang wichtig. Was nun das behauptete rein ideale Bestehen der Werte betrifft, so erheben sich hiergegen wesentlich ähnliche Bedenken, wie sie sich uns gegenüber der „Ideation“[1] der Geltungen und Wahrheiten aufgedrängt haben.

Der Wertbegriff kann seinen Inhalt nur von unseren Werterlebnissen her erhalten. Wenn wir nicht Werte erlebten, so würden wir überhaupt nicht zum Begriff eines Wertes kommen. Nun erleben wir jeden Wert ausnahmslos als etwas für unser Bewußtsein Vorhandenes, als etwas auf unser fühlendes, begehrendes, werthaltendes Subjekt Bezogenes. Wir erleben den Wert als etwas in der Relation zwischen Gegenstand und Subjekt Zustandekommendes (wie ich dies schon zu Beginn des zweiten Kapitels hervorgehoben habe). Der Wertbegriff verliert seinen Sinn, wenn man ihn von der Beziehung auf das Subjekt ablöst. Ist kein wertendes Subjekt vorhanden, so kann von einem Wert nur insofern die Rede sein, als ein solches Subjekt als möglich angenommen wird. Man wird dann nur sagen dürfen: dieser Wert ist zwar nicht wirklich, wohl aber kann er im Hinblick auf ein mögliches wertendes Subjekt zu den möglichen Werten gerechnet werden. Also auch bei den möglichen Werten kommt man von der Beziehung auf das Subjekt nicht los.

Nun kann freilich eingewendet werden: ein vom Bewußtsein erlebter, für das Bewußtsein vorhandener Inhalt braucht darum keineswegs unbedingt an das Bewußtsein gekettet zu sein. Erlebe ich doch, so kann der Gegner sagen, z. B. den Zeitverlauf als etwas für mein Bewußtsein Vorhandenes. Und doch stehe der Abtrennung des Zeitverlaufs vom Bewußtsein, der Annahme einer bewußtseinsunabhängigen Zeit prinzipiell nichts im Wege; eine solche Annahme sei durchaus nicht von vornherein sinnwidrig. So sei es auch mit dem Werte bestellt. Freilich werde von uns jeder Wert nur mit Rücksicht auf uns selbst erlebt. Aber dies hindere nicht, daß der Wert auch ohne Rücksicht auf uns, ja ohne Rücksicht auf irgendein Bewußtsein überhaupt etwas sei. Und so erklärt denn beispielsweise Rickert auf das allernachdrücklichste: der Wert sei etwas, das vollkommen in sich ruhe; der Wert sei als solcher gänzlich unabhängig von allem Sein und vollends von jedem Subjekt. Er spricht von dem Reich der in sich ruhenden zeitlosen Formwerte, von einem Thronen

[1] Ausdruck Husserls: Logische Untersuchungen, Bd. 1, S. 101, 129, 187 und sonst.

dieses Reiches hoch über allem Menschlichen, also auch über allen Urteilen und Akten der Anerkennung.[1]

Hierauf erwidere ich: ebensowenig wie mir von der Lust etwas in Händen bleibt, wenn ich das Bewußtsein in Abzug bringe, bleibt mir vom Werterlebnis als solchem etwas übrig, wenn ich das Bewußtsein wegdenke. Ich erlebe die Wahrheit oder die Sittlichkeit als einen Wert. Mit dem Wegfallen des Subjektes erscheint der Wertcharakter als völlig unvollziehbar. Wenn dann Wahrheit und Sittlichkeit überhaupt noch etwas sein könnten, so wären sie gleichgültige Wesenheiten. Ohne ein fühlendes, wollendes, anerkennendes Subjekt sehe ich keine Möglichkeit des Geborenwerdens für Alles, was Wert heißt. Stelle ich mir vor: die Welt wäre ein Mechanismus ohne jegliches Bewußtsein, so wäre es rein widersinnig, für diesen Fall das Bestehen von Werten anzunehmen. Freilich steht nichts im Wege, das Werterlebnis zu analysieren: man darf an dem Werterlebnis die Seite des Subjekts und die des Objekts, das heißt: den Inhalt — und das ist eben der Wert — unterscheiden. Allein das sind zwei unwirkliche Abstraktionen. Wenn Rickert von einem in sich ruhenden Werte spricht, so scheint mir hierin eine metaphysische Hypostasierung einer bloßen Abstraktion zu liegen.

Wie vorhin, so komme ich auch hier wieder darauf hinaus, daß in den Reden von den an sich bestehenden Werten im Grunde eine versteckte, uneingestandene Metaphysik liegt. Stelle ich mich auf den Boden der Hegelschen oder einer verwandten Philosophie, dann vermag ich einen Sinn mit der Behauptung zu verbinden, daß der Wert etwas vollkommen in sich Ruhendes sei. Auf einem solchen Boden könnte man sagen, daß die Werte ohne alle Rücksicht auf endliche Subjekte, ohne alle Rücksicht auf das endliche Sein überhaupt Bestehen haben. In solchem Falle wäre eben der allumfassende absolute Geist dasjenige, was den Werten Halt und Bestand gäbe; sie wären geistige Wesenheiten, geistige Mächte innerhalb der metaphysisch-geistigen Welt. Doch auch hier würde die Forderung der Beziehung auf ein Subjekt überhaupt bestehen bleiben. Man müßte dann eben annehmen, daß der absolute Geist mit seinem Allbewußtsein dasjenige wäre, für das die objektiven Werte vorhanden wären.

Zu einer solchen Metaphysik sich zu bekennen, liegt Rickert nun frei-

[1] Rickert, Zwei Wege der Erkenntnistheorie. In den Kant-Studien, Bd. 14 (1909). S. 210ff., 217.

lich gänzlich ferne. Doch aber bedeuten seine Sätze von dem auf sich ruhenden, subjektlosen, überseienden Werte einen Schritt in der Richtung auf eine Metaphysik hin, derart, daß seine Sätze nur dann einen faßbaren Sinn erhalten, wenn man sie ins Metaphysische deutet und ins Metaphysische weiter ausbaut. Ich will nun nicht gerade sagen, daß man von der Rickertschen Wertlehre notwendig zur Hegelschen Metaphysik getrieben werde. Vielleicht könnte sie auch zu einer Mystik des Überseienden weitergeführt werden.

Vom Begriff des Geltens sahen wir: er schließe nicht nur in sich die Beziehung auf ein Subjekt, für welches das Gelten stattfindet, sondern auch auf ein Seinsgebiet, auf dem die Erfüllung des Geltens möglich ist. Genau das Gleiche gilt vom Wertbegriff. Jeder Wert trägt Verwirklichungstendenz in sich und setzt so ein Seinsgebiet voraus, auf dem seine Verwirklichung möglich ist. Ein Wert, der aller Verwirklichungstendenz bar wäre, hätte sich eben damit für nichtig erklärt. Und die Verwirklichungstendenz eines Wertes wieder ist daran geknüpft, daß es ein Seinsgebiet gibt, auf dem ein Verwirklichen des Wertes möglich ist. Stünden alle Seinsgebiete, die für die Verwirklichung eines Wertes in Frage kommen könnten, mit dieser Verwirklichung schlechtweg in Widerspruch, so müßte ein solcher Wert, wenn er nicht abgeschmackt und lächerlich erscheinen wollte, seine Verwirklichungstendenz aufgeben, und damit wäre der Wert selbst in sich vernichtet. Man denke etwa an den Wert des Guten. Wäre die Welt durch und durch amoralisch geartet, gäbe es also auch in den Lebewesen nicht nur nichts von moralischer Angelegtheit, sondern auch nichts, was im Laufe der Entwicklung je sich ins Moralische wenden und erheben könnte, wäre also das Entstehen moralischer Gefühle und Gesinnungen für alle Zeit und Ewigkeit eine bare Unmöglichkeit (wie das etwa der Fall wäre, wenn die Natur es nur bis zu wilden Bestien gebracht hätte und nie weiter bringen könnte); dann wäre damit auch das Gute als Wert aufgehoben. Kein Bewußtsein könnte dann auf den Gedanken des Guten kommen; und erst recht wäre nicht einzusehen, wie in einem mystischen Ansichsein, in einer absoluten Selbstgenugsamkeit der Wert des Guten angesichts und innerhalb einer solchen der Möglichkeit des Moralischen unbedingt zuwiderlaufenden Welt vorkommen könnte. Unter der Voraussetzung eines mit der Möglichkeit des Guten in absolutem, unaufheb-

barem Widerspruche stehenden Seins hätte der Wert des Guten keine Möglichkeit des Aufkommens und Bestehens. Und nähme man das Unmögliche an, daß in einer solchen Welt doch irgendwie das Gute als ein Wert aufgetaucht wäre, so würde er von den Bewohnern dieser Welt, falls sie nur dazu die Fähigkeit besäßen, mit Recht als eine Absurdität und Nichtigkeit verlacht werden.

So darf ich zusammenfassend sagen: es erweist sich als unmöglich, das Reich der Geltungen und Werte als ein von allem empirischen und metaphysischen, allem körperlichen und seelischen Sein, also überhaupt von allem Sein unabhängiges Reich anzusehen. Zu Geltungen und Werten kommt es nur auf dem Boden anerkennender, wertender Subjekte und in Beziehung auf Seinsgebiete, auf denen sie sich erfüllen und verwirklichen können. Käme den Geltungen und Werten jene Sonderstellung, jenes Übersein, jene in sich ruhende Idealität zu, so könnte gegen jeden Versuch, die Geltung von Selbstwerten metaphysisch begründen zu wollen, Einsprache erhoben werden. Jetzt, nachdem sich uns jene Auffassung als haltlos erwiesen hat, darf ich an den Versuch einer metaphysischen Begründung herantreten.

II

DAS SEIN UND DER ABSOLUTE WERT

3. Beim Eintreten in den Versuch, die Annahme von Selbstwerten metaphysisch zu begründen, darf ich mich auf die von mir zu verschiedenen Malen gegebenen Auseinandersetzungen über die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Metaphysik berufen. Das Verfahren der Metaphysik ist induktiver Art; nur im Anschluß an die in den Erfahrungstatsachen liegenden Anhaltspunkte kann es ein Schließen auf das jenseits der Erfahrung Liegende geben. Dieses Erschließen des Transzendenten kann nun aber nicht in der Form strenger Beweise geschehen, sondern es ist allein in der Weise des Abwägens von Möglichkeiten, des Abschätzens von Gründen und Gegengründen ausführbar. Ist es indessen auch kein Beweisen, so vollzieht sich dieses abwägende Verfahren doch unter dem Kriterium der Denknotwendigkeit und Denkunmöglichkeit; es ist auf Erfahrungsgrundlage ein Verfahren logischer Art. Besonders erweist sich das indirekte Vorgehen als förderlich. Je einleuchtender die Denkunmöglichkeit ist, die sich uns bei dem Versuch, eine Annahme auszudenken, ergibt,

für um so gesicherter dürfen wir die entgegengesetzte Annahme ansehen. Ist der Widersinn, der in einer Annahme liegt, der Art, daß er vom Denken schlechtweg nicht bewältigt werden kann, dann ist für den gegenteiligen Satz der höchstmögliche Grad von Gewißheit erreicht, der sich auf metaphysischem Gebiete überhaupt erreichen läßt. Lassen dagegen die Widersprüche, die sich an einen Satz heften, die Möglichkeit offen, daß sie ausgeglichen werden können, so bilden sie keinen unbedingten Gegengrund gegen die Annahme dieses Satzes. In jedem Falle aber vermag die Metaphysik alles Erkennen nur in der Weise auszuüben, daß ihre Sätze die Richtung angeben, in der sich unser Denken hierbei zu bewegen, das Ziel, das es ins Auge zu fassen habe. Von einem Zu-Ende-Denken dessen, was in den metaphysischen Sätzen dem Denken aufgegeben ist, von einer vollen Verwirklichung des Ergebnisses im Denken kann in der Metaphysik nicht die Rede sein.[1]

Wenn ich mich im Folgenden nicht gerade in jedem Satze so bedingungsweise und zurückhaltend ausdrücken werde, wie es hiernach der Charakter der Metaphysik verlangt, so hat dies lediglich in einer sprachlichen Rücksicht seinen Grund: es ist allzu umständlich und langweilig, in einer längeren Auseinandersetzung Satz für Satz den Abzug an Gewißheit zum Ausdruck zu bringen, unaufhörlich den Sätzen die nötige Schattierung des Problematischen zu geben. Der Leser wird, durch den Zusammenhang belehrt, mit Leichtigkeit von selbst den mit Bestimmtheit hingestellten Sätzen die nötige Auflockerung zuteil werden lassen.

4. Es gilt, die Aufmerksamkeit dem Begriff des Seins in seiner vollen Allgemeinheit zuzuwenden. Viele Philosophen haben zu diesem Begriff die Stellung, daß sie die Frage nach dem Grunde der Möglichkeit des Seins für nicht nur vergeblich, sondern für geradezu gegenstands- und sinnlos halten. Ich kann mich zu dieser Meinung nicht bekennen. Ich möchte eher es als ein Kennzeichen des wahrhaft philosophischen Triebes ansehen, wenn sich das Denken beim Begriffe des Seins nicht beruhigt, sondern tiefer bohrend, die Frage aufwirft, wodurch es denn komme, daß nicht ein Nichts sei, sondern es so etwas wie ein Sein gebe.

[1] An folgenden Stellen habe ich über die Möglichkeit der Metaphysik gehandelt: Kants Erkenntnistheorie (1879), S. 248 ff.; Die Möglichkeit der Metaphysik (Antrittsrede 1884); Erfahrung und Denken (1886), S. 444 ff.; Vorträge zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart (1892), S. 73 ff.; Die Quellen menschlicher Gewißheit (1906), S. 96 ff.; Gewißheit und Wahrheit (1918), S. 559.

In der Tat, an den Lehren der Metaphysiker über das Wesen der Welt ist diese Frage oft beteiligt, und zwar zuweilen auch dort, wo sie nicht mit ausdrücklichem Bewußtsein gestellt wird. Wenn Hegel beispielsweise das Wesen alles Wirklichen in die Vernunft setzt, so ist dabei zweifellos der Gedanke mitwirksam gewesen, daß nur, wenn das Wesen aller Wirklichkeit im absolut Logischen liegt, die Frage nach dem Grunde der Möglichkeit des Seins befriedigend beantwortet sei.

Ich vermag, wie gesagt, der Meinung nicht beizupflichten, daß das Denken mit dem Begriffe des Seins bei einem Letzten angelangt sei; daß es keinen Sinn habe, nach einem Dahinter zu fragen, von dem aus das Sein allererst begreiflich würde. Ich bin im Gegenteil der Überzeugung, daß der Begriff des Seins in sich halt- und bestandlos wäre, wenn ihm nicht der Begriff des absoluten Wertes vorausgesetzt wird. Nicht als ob zuerst der absolute Wert wäre und dann das Sein hinzuträte. Sondern ich will sagen: das Sein ist derart im absoluten Wert gegründet, daß es nichts anderes als die Selbstverwirklichung des absoluten Wertes ist. Es käme überhaupt zu keinem Sein, wenn nicht der absolute Wert dasjenige wäre, was ihm Halt und Sinn gäbe. Und wenn trotzdem durch ein Wunder ein Sein ohne Wurzelung im absoluten Wert zu entstehen wagte, so würde es beim ersten Versuche, ins Dasein zu treten, haltlos in sich zusammensinken. Im absoluten Werte liegt der Rechtsgrund des Seins. Der Rechtsgrund ist in diesem Falle der einzige und absolute Grund. Das Sein sänke ohne das Gegründetsein in dem absoluten Werte zu einem Sinnlosen herab. Wenn Spinoza die existentia in der essentia beschlossen sein läßt, so müßte gemäß der soeben erörterten Auffassung das „involvit existentiam" von dem absoluten Werte ausgesagt werden.

Ich darf auch den Begriff des absoluten Sollens einführen. Das absolute Sollen ist nichts Anderes als die dem absoluten Wert innewohnende Tendenz auf Selbstverwirklichung hin. Der absolute Wert ist eo ipso absolutes Sollen. Der absolute Wert ist nicht gleichgültig gegen das Sein, es ist keine irgendwie in sich schwebende und webende Idealität, sondern er besteht nur insofern, als er zugleich absolutes Streben ins Sein hinein ist. Der absolute Wert kann nicht anders als gleichsam sich selbst ins Sein hineinzukommandieren. Mit dem absoluten Wert ist eo ipso die Notwendigkeit gegeben, ewig ins Sein zu treten. Und diese im absoluten Werte ewig wurzelnde Notwendigkeit auf das absolute Sein hin ist eben das absolute Sollen.

Was ich mit diesen Sätzen geben will, ist nicht ein Auseinanderreißen des absoluten Wertes in Vorgänge und Entwicklungen, die sich zwischen den verschiedenen Bestandstücken des absoluten Wertes abspielen; sondern es ist die ewige zugleichseiende Wesensgesetzlichkeit des absoluten Wertes, die ich in ihre Seiten auseinanderzulegen versuchte. Dieses Auseinanderlegen muß sich der Leser sonach wieder als in volle Einheit zusammengezogen denken. Absoluter Wert, absolutes Sollen, absolutes Sein sind ein ewig Ungeschiedenes.

5. Hiermit verbindet sich ein verwandter Gedankengang. Wie wird es verständlich, daß das Sein zu einem Inhalt, zu Mannigfaltigkeit und Gliederung kommt? Warum bleibt das Sein nicht vielmehr leer und in sich einförmig? Auch dieser Frage gegenüber scheint mir allein der absolute Wert eine befriedigende Antwort in sich zu schließen. Unmöglich kann das reine Sein, nur darum weil es Sein ist, sich mit einem Inhalt füllen. Soll die Welt es zu einem Inhalt bringen, so muß ihr als Absolutes ein Prinzip der selbstschöpferischen Fülle, ein Prinzip ursprünglichen Reichtums zugrunde gelegt werden. Und ein solches vermag ich nur in dem Prinzip des absolut Wertvollen zu erkennen.

Alle anderen Prinzipien, die man als fähig, das Sein mit Inhalt zu füllen, ansehen könnte, scheinen mir hierfür nicht auszureichen, vielmehr bloße Formalprinzipien zu sein. Wollte man etwa in dem Logischen, in der Vernunft ein solches Prinzip erblicken, so wüßte ich keine Antwort auf die Frage: wie soll das Logische als Logisches den Inhalt, der logisch verknüpft werden soll, aus sich heraus erzeugen? Auch durch Hegels logische Idee könnte es das Sein zu keinem Inhalt bringen; wie denn auch bei Hegel die logische Idee teils in leeren Formen sich bewegt, teils, wo sie sich zu wirklichem Inhalt ausbreitet, diesen von außer her in sich aufnimmt. Hegel glaubte, der logischen Idee dadurch eine inhaltvolle Selbstentwicklung geben zu können, daß er ihr den Gegensatz als treibendes Prinzip einpflanzte. Ich erblicke gerade in dieser Lehre einen überaus fruchtbaren und zugleich tiefsinnigen Gedanken. Aber den Zweck, dem Seienden Inhalt zu verschaffen, erfüllt auch dieses Mittel nicht. Denn wenn das Seiende von Hause aus leer ist, so bringt das Sichabstoßen zu Gegensatz und immer neuen Gegensätzen nie und nimmer einen Inhalt zuwege. Alle Brechungen, Knickungen, Zurückbiegungen und neuen Umschläge und Rückschläge erzeugen für sich nicht den mindesten Inhalt.

Anders liegt die Sache, wenn man das Gute an die oberste Stelle setzt. Im unbedingt Guten liegt ein inhaltgebendes Prinzip. Das unbedingt Gute ist als solches eine Quelle inhaltvoller Ziele. Allein man befindet sich mit diesem Begriff doch erst auf dem richtigen Wege. Das unbedingt Gute ist doch nur ein Teilbegriff eines umfassenderen Inbegriffs. Das Gute ist nur ein Wert unter mehreren. Würde das Gute zu dem alleinigen das Seiende mit Inhalt füllenden Prinzip erhoben, so würde es unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten, den anderen Werten zu ihrem Rechte zu verhelfen. Und auch abgesehen davon würde bei einer derart ethizistisch gerichteten Weltanschauung das Verstehen vieler Weltgebiete unmöglich werden. So wird es wohl richtiger sein, nicht das Gute, sondern allgemeiner das absolut Wertvolle als den dem Sein vorstehenden Begriff hinzustellen. Im absoluten Wert erblicke ich das einzig mögliche inhaltzeugende Weltprinzip. Das Sein als Selbstverwirklichung des absoluten Wertes gewinnt hierdurch nicht nur allererst Halt und Bestand, sondern wird dadurch allererst auch inhaltvoll. Oder vielmehr: beides fällt im Grunde zusammen. Denn ein leeres Sein wäre ja in sich bestandlos; es wäre dem Nichts gleichzusetzen. Halt gewinnt das Sein erst durch den Inhalt. Beide Gedankengänge laufen demnach auf dasselbe hinaus. Beide Gedankengänge geben dem Weltprinzip ontologische Bedeutung. Der Begriff des absoluten Wertes ist nicht etwa nur, wie bei Rickert, ein oberster logischer Gesichtspunkt, sondern ein dem Sein vorstehendes Prinzip.

6. Niemand kann stärker als ich selbst fühlen, wieviel Anlaß hier zu Erläuterungen und Ausführungen vorläge, durch die es gälte, Mißverständnisse zu beseitigen und Schwierigkeiten zu erwägen und wo möglich zu ebnen. Es liegt mir vor allem daran, einen Widerspruch zu beseitigen, der zwischen den soeben gegebenen Darlegungen und meinen Schlußausführungen in der „Ästhetik des Tragischen“ sich aufzutun scheinen könnte.

In der Ästhetik des Tragischen habe ich mit starker Betonung auf das Irrationale und Zwiespältige im letzten Weltgrunde hingewiesen. Dort es in der ganzen Richtung meiner Aufgabe, das Irrationale, das durch alle Wirklichkeit von ihrer Wurzel her hindurchgeht, stark zu unterstreichen. Aber schon dort ließ ich meine Betrachtungen darein münden, daß im Absoluten unmöglich das Irrationale und Nichtseinsollende als das Ursprüngliche und Siegreiche gedacht werden dürfe. Ich sagte dort:

„Das Vernünftige, Gute, Positive ist das umfassende, übergeordnete, siegende Prinzip; das Negative besteht nur als ein- und untergeordnetes, ewig waches und ewig überwundenes Moment im Positiven, als immerdar lebendige und immerdar bewältigte Gegnerschaft in ihm." Das ewig Vernünftige, Seinsollende, Positive kann sich „nur dadurch verwirklichen, daß es sich ewig an seinem Gegensatze belebt und entzündet und ihn überwindet."[1] Was ich dort mit diesen und ähnlichen Worten — freilich nicht in der Sprache des strengen Begriffs, sondern gemäß der ganzen Haltung der „Ästhetik des Tragischen" in der Weise des sinnenden Betrachtens — zum Ausdruck gebracht habe, ist mit den hier soeben ausgeführten Gedanken über den absoluten Wert als das dem Sein allererst Halt und Inhalt gebende Prinzip durchaus vereinbar. Auch abgesehen von den Tatsachen des Schmerzes und des Bösen sind es schon die viel allgemeineren Tatsachen des Endlichen, des Zeitlichen und der Individualität, die den Gedanken als unvermeidbar erscheinen lassen, daß die Selbstverwirklichung des absolut Wertvollen nur so gedacht werden kann, daß das absolut Wertvolle sich innerlich notwendig den Widerstand des Nichtseinsollenden erzeugt. Nur als hindurchgehend durch Nichtseinsollendes und Irrationales, durch Bruch und Abfall kann das absolute Seinsollende sich selbst behaupten und erreichen. Ich muß es bei diesen Andeutungen sein Bewenden haben lassen. Jede weitere Ausführung würde ein völliges Heraustreten aus dem Rahmen dieser Metaphysik des Ästhetischen bedeuten. Jeder Kundige aber sieht, daß es sich dabei um Gedankengänge handeln würde, die dem, was Fichte über den „Anstoß", Hegel über die Negativität, aber auch dem, was der spätere Schelling über die „Natur in Gott", Hartmann über das Alogische in der Welt gedacht haben, nahe stehen.

III

MONISMUS DES ABSOLUTEN SELBSTBEWUSSTSEINS

7. Es gilt jetzt, den Begriff des absoluten Wertes zu durchdenken. Da drängt sich wohl vor allem die Frage auf, ob der absolute Wert rein für sich, ohne für ein absolutes Bewußtsein vorhanden zu sein, bestehen könne, oder ob es einen absoluten Wert nur insofern gebe, als er von einem absoluten Bewußtsein anerkannt und verwirklicht wird.

[1] Ästhetik des Tragischen, 4. Aufl., S. 431 ff. Vgl. auch meine Abhandlung „Der Begriff des Irrationalen" (im Schopenhauer-Jahrbuch von 1920).

Ich darf mich hier auf das berufen, was vorhin über den Wert im allgemeinen auseinandergesetzt wurde. Steht im allgemeinen fest, daß der Wert seinen Sinn verliert, wenn man ihn vom Bewußtsein abtrennt, so gilt dies auch von dem allem Sein zugrunde liegenden absoluten Wert. Das Bewußtsein aber, das hinsichtlich seiner allein in Frage kommen kann, ist das absolute Bewußtsein, der selbstbewußte absolute Geist. Den absoluten Wert in eine von allem Sein abgesonderte, also nicht-seiende oder besser vielleicht überseiende Sphäre zu versetzen, ist zwar gegenwärtig ein äußerst beliebtes Denkkunststück. Indessen geht meinem Denken der Atem aus, wenn ich es nachzumachen versuche. Der Begriff des absoluten Wertes ist einfach nicht zustande gekommen, wenn nicht zugleich mit ihm ein absolutes Bewußtsein da ist, das ihn anerkennt und will. Und selbstverständlich handelt es sich hier nicht um eine Zweiheit; sondern der absolute Wert und das absolute Bewußtsein fallen zusammen. Es ist nur Eines da: der sich selbstbewußt verwirklichende absolute Wert oder das sich im absoluten Wert verwirklichende absolute Selbstbewußtsein.

Der Leser wird mir zutrauen, daß ich die Einwürfe kenne, die von äußerst zahlreichen hervorragenden Denkern gegen die Verabsolutierung des Bewußtseins erhoben worden sind. So hat Fichte in dem Aufsatz über den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung die Ausstattung Gottes mit Bewußtsein und Persönlichkeit in heftigen Worten als Verendlichung und Beschränkung Gottes gebrandmarkt.[1] Und David Friedrich Strauß stimmt mit Ludwig Feuerbach darin überein, daß Persönlichkeit sich gegen Anderes zusammenfassende Selbstheit ist, Absolutheit dagegen jene im Begriff der Persönlichkeit liegende Ausschließlichkeit von sich ausschließt, also absolute Persönlichkeit ein nonens ist, bei dem sich nichts denken läßt.[2] Ohne mich mit diesen und ähnlichen Einwürfen auseinandersetzen zu wollen (denn dies kann nicht Sache dieser innerhalb des Rahmens der Ästhetik gepflogenen metaphysischen Erörterungen sein), will ich doch auf einen besonders wichtigen Gesichtspunkt hinweisen.

Mag auch das menschliche Bewußtsein sich immer nur aus der Reibung mit den äußeren Reizen entwickeln, mag das menschliche Ich sich immer

[1] Fichtes Werke, Bd. 5, S. 187. [2] David Friedrich Strauss, Die christliche Glaubenslehre (1840), Bd. 1, S. 504f.

nur im Unterschiede teils von dem Du, teils von dem gegenüberstehenden Nicht-Ich überhaupt als ein Ich wissen, mag unserem Ich auch Endlichkeit und Beschränktheit in höchstem Grade anhaften: so folgt daraus doch keineswegs, daß die Steigerung ins Unendliche und Absolute mit dem Wesen des Bewußtseins unverträglich sein sollte. Die unvergleichliche Selbstdurchdringung, die das Bewußtsein ist, dieses unbeschreibbare Sichselbstgegenwärtigsein scheint mir, vermöge seiner gleichsam kreisartigen Geschlossenheit in sich, umgekehrt gerade so recht geeignet zu sein, zum Absoluten gesteigert werden zu können. Ich wüßte nicht, welche andere Daseinsweise so dafür geschaffen wäre, das Unendliche in sich zur Erfüllung zu bringen, wie das sich absolut selbstdurchleuchtende, gleichsam rund in sich aufgehende Selbstbewußtsein. Vorhin habe ich den Fichte der Jenaer Zeit als Gegner des selbstbewußten Absoluten angeführt. Ich kann mich jetzt auf den späteren Fichte als auf einen Zeugen für das sich wissende Absolute berufen. Er schwelgt geradezu in dem Gedanken, daß Gottes Dasein unmittelbar und notwendig Bewußtsein und Wissen ist.[1]

8. Aber auch abgesehen von dem Begriff des absoluten Wertes wird das metaphysische Nachdenken zu einem Ergebnisse geführt, das dem von mir hier verfolgten Ziele entgegenkommt. Der Begriff des absoluten Wertes läßt sich, so sahen wir, nur dann aufrecht erhalten, wenn die Selbstverwirklichung des absoluten Wertes als von Selbstbewußtsein durchdrungen angenommen wird. Vielleicht erscheint nun aber gerade dies fraglich, ob wir mit der Verabsolutierung des Selbstbewußtseins denn wirklich auch recht haben. Da ist es denn nun wichtig, daß die Metaphysik auch auf anderem Wege, ganz abgesehen von dem Begriff des absoluten Wertes, zu einem Monismus des absoluten Selbstbewußtseins geführt wird.

Mir scheinen gewisse alte, hundertmal wiederholte Gedankengänge der Metaphysik auch heute noch zutreffend zu sein. Das Logische kann nicht aus dem Alogischen, die Vernunft nicht aus dem Vernunftlosen entspringen. Mag ich das Alogische mit Schopenhauer als blinde Lebensgier, mit Nietzsche als wildes Kräfte-Chaos,[2] mit dem Materialismus als dunklen

[1] Ich greife die „Anweisung zum seligen Leben" heraus: Werke, Bd. 5, S. 440 ff., 448 f., 457 und oft. Hier sei auch an die umsichtigen und beweglichen Gedankengänge erinnert, mit denen Lotze die Einwürfe gegen die Persönlichkeit Gottes widerlegt (Mikrokosmus, 3. Aufl., Bd. 3, S. 568 ff.). [2] Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 109. Ebenso in dem

Stoff fassen: in keinem Fall sehe ich die Möglichkeit, wie das Alogische es anfangen solle, um den Sprung in die absolut andersartige Welt des Logischen zu tun. Das Alogische müßte mehr als ein Genie an Intelligenz sein, wenn es von sich aus auf den Fund und Einfall des Logischen kommen sollte. Ich halte es für Worte ohne Sinn, wenn Nietzsche sagt: die Logik sei aus Unlogik, aus einem unlogischen Hange entsprungen.[1] Die Vernunft muß vielmehr als der Wurzel des Seins wesenhaft innewohnend angesehen werden.

Doch darf man diesen Gedanken nicht überspannen. Es wäre zu viel erschlossen, wenn gesagt würde: das Sein müsse geradezu in das Logische gesetzt werden; aus dem Logischen habe sich die ganze Wirklichkeit entwickelt. Zu solchem Panlogismus besteht keine Nötigung. Vielmehr würde der Satz, daß das Logische die Substanz alles Wirklichen sei, zu den größten Schwierigkeiten führen. Nicht ein Gleichheitszeichen ist zwischen Sein und Logos zu setzen; sondern das Logische ist nur eine wesentliche Seite des Seins.[2] Wäre das Sein ursprünglich unlogisch geartet, so müßte, wenn es dann überhaupt eine Welt geben könnte, dies eine Welt des absoluten Zufalls, der grund- und bodenlosen Anarchie sein.

Aber nicht nur die Vernunft steht an der Wiege des Daseins, sondern genauer die absolut selbstbewußte Vernunft. Wäre der letzte Wesensgrund des Wirklichen unbewußt, so wäre es ein reines Wunder, wenn daraus Bewußtsein hervorginge. Je mehr wir uns in die einzigartige, unvergleichliche Seinsweise versenken, als die wir das Bewußtsein erleben, um so weniger möglich erscheint die Annahme, daß aus dem nichtwissenden, nichtsehenden, mit Blindheit geschlagenen Absoluten das Bewußtsein, diese Welt des Sichselbsterfassens, entsprungen sei. Im Vergleiche mit dem Unbewußten ist das Selbstinnesein, das Sichselbsthaben, das Fürsichselbstsein etwas unbedingt Neues. Entstünde dieses aus jenem, so wäre dies einer Schöpfung aus Nichts gleich zu setzen. Wo eine

Entwurf „Die ewige Wiederkunft": die Welt ist „ein Ungeheuer von Kraft", „ein Meer in sich selber stürmender und flutender Kräfte" (Werke, Bd. 16, 2. Aufl., S. 401). [1] NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismen 111. [2] So ungerecht auch die Kritik, die SCHELLING an HEGEL übt, in vielen Stücken ist, darin hat er Recht, daß aus dem Satze, daß alles Seiende logisch bestimmt sei, noch keineswegs der andere Satz folge, daß das Seiende nur aus Logischem bestehe, im Logischen seine Substanz habe. Schelling sagt einmal: „Die ganze Welt liegt gleichsam in den Netzen des Verstandes oder der Vernunft." Aber daraus folge nicht, daß sie nichts Anderes als Vernunft ist (Zur Geschichte der neueren Philosophie; Münchener Vorlesungen [Ausgabe von DREWS, Leipzig 1902, S. 143]).

Höherbildung eintritt, dort müssen auf der niedrigeren Stufe die zureichenden Bedingungen vorhanden sein, die Angelegtheiten, die den vorwärts drängenden Trieb zur höheren Stufe in sich tragen. Ich wüßte nicht, was in der Flachheit und Totheit des Unbewußten dazu drängen sollte, unter Umständen in die absolut neue Daseinsweise des Selbstinneseins überzuspringen. Freilich sehen wir alltäglich, wie — beim Neugeborenen, beim Erwachen aus tiefem Schlafe oder aus Ohnmacht — Bewußtsein aus der Nacht des Unbewußten emportaucht. Aber dieser Vorgang in der Welt des Endlichen ist nicht beweisend für unsere die Wesenheit des Absoluten betreffende Frage. Vielmehr ist zu urteilen: dieses Übergehen des endlichen Unbewußten in das endliche Bewußte wäre unverständlich, wenn nicht das absolute Selbstbewußtsein als das wahrhaft Primäre vorausgedacht würde. Der Dämmerung des irdischen Daseins ist nicht die absolute Nacht, sondern der absolute Tag vorauszudenken.[1] Daß ich mich in diesem wichtigen Stücke der Weltanschauung mit Fechner in naher Verwandtschaft fühle, brauche ich kaum hervorzuheben.

Zuerst waren wir auf den Begriff des absoluten Selbstbewußtseins dadurch gekommen, daß er sich uns als ein in der Setzung des absoluten Wertes Mitgesetztes ergab. Das Durchdenken des absoluten Wertes führte uns notwendig zum absoluten Selbstbewußtsein. Jetzt sind wir auf anderem Wege, ohne den Begriff des absoluten Wertes zu Hilfe zu nehmen, gleichfalls auf die Notwendigkeit geführt worden, dem Gesamtsein Vernunft und Selbstbewußtsein zur Grundlage zu geben. Hierdurch haben jene Überlegungen, die uns vom Sein durch das Mittelglied des absoluten Wertes zum absoluten Selbstbewußtsein hindräng-

[1] Wie das Unbewußt-Seelische der Psychologie vom höchsten metaphysischen Standpunkte aus zu beurteilen sei, ist eine Frage, die ich hier beiseite lasse. Doch legt sich, wenn mit dem Gedanken Ernst gemacht wird, daß alle Wirklichkeit nichts als die sich selbst wissende Selbstverwirklichung des absoluten Wertes ist, sofort die Folgerung nahe, daß dann auch alles Unbewußt-Seelische letzten Endes als eine Bewußtseinstat des selbstbewußten Absoluten gelten müsse. Mit anderen Worten: das Unbewußt-Seelische wird nur als ein Relativ-Unbewußtes gelten dürfen. Für das göttliche Selbstbewußtsein ist das Unbewußt-Seelische ein absolut durchleuchteter Bewußtseinsinhalt. Ich verstehe sonach das Relativ-Unbewußte in einem anderen Sinne als Eduard von Hartmann, der dabei an untergeordnete Bewußtseinsmittelpunkte im individuellen Seelenleben und an das Unbewußtbleiben der hier verlaufenden Bewußtseinsvorgänge für das „oberste Zentralbewußtsein" denkt (Vorwort zur 11. Auflage der „Philosophie des Unbewußten"). Daß der dritte Abschnitt dieses Vorwortes („Der Begriff des Unbewußten") einen hervorragenden Beitrag zur Klärung des Begriffes vom Unbewußten bedeutet, wird auch der von Hartmanns Auffassung Abweichende anerkennen müssen.

ten, eine bedeutende Gewißheitszunahme erfahren. Treiben auch noch andere Gedankengänge zu einem Monismus der Vernunft und des Selbstbewußtseins, so ist damit für die Setzung des absoluten Wertes ein erheblich günstigerer Boden geschaffen.

9. Noch eine andere Seite an dem absoluten Werte muß wenigstens zur Sprache gebracht werden, wenn auch eine eingehendere Erörterung außerhalb unseres Zusammenhanges fällt.

Wir haben gesehen: der Begriff des absoluten Wertes wird nur dadurch haltbar, daß in ihm das absolute Selbstbewußtsein mitgesetzt wird. Der absolute Wert kann nur als ein durch ein absolutes Selbstbewußtsein bejahter Wert oder, anders angesehen, als das sich im absoluten Wert bejahende absolute Selbstbewußtsein bestehen. Allein dies genügt noch nicht. Soll es eine Selbstverwirklichung des absoluten Wertes geben können, so muß die Voraussetzung erfüllt sein, daß im absoluten Wert ein Streben eingeschlossen wird, daß eine Willenstendenz in ihm tätig ist. Nur in der Weise des auf Verwirklichung Hingespanntseins, nur in der Weise des Hinzielens auf Selbstbetätigung, kurz nur in der Weise des Strebens kann der absolute Wert als sich verwirklichend gedacht werden. Hier wäre, wenn es sich um eine systematische Metaphysik handelte, der Ort, sich mit Hegel auseinanderzusetzen. Hier wäre zu zeigen, daß es nicht genügen würde, wenn man den absoluten Wert als einen objektiven Begriff, als eine rein logische Wesenheit ansähe, und daß diese Annahme auch dann nicht genügen würde, wenn die logische Wesenheit des absoluten Wertes als sich mit Selbstbewußtsein durchleuchtend vorausgesetzt würde. Ich glaube, daß in dieser Frage die Stimmen der nachhegelschen Metaphysiker, besonders des späteren Schelling und Christian Hermann Weißes, als höchst beachtenswert gehört zu werden verdienen. Diese Denker wenden sich mit dem Aufgebot alles ihres Tiefsinns dem Probleme zu, das Absolute einerseits als absoluten Geist zu fassen und dabei anderseits doch nicht in Panlogismus zu fallen. Sie sehen in dem absoluten Geist wesentlich mehr als eine bloße Selbstverwirklichung des Logischen. Auch glaube ich, daß für diese Frage Eduard von Hartmanns Gedankengänge, zwar nicht als ausschlaggebend, wohl aber als zur Klärung wesentlich beitragend in Betracht kommen. Ich stimme diesen Denkern darin zu, daß aus dem Reinlogischen heraus es zu keiner Wirklichkeit kommen könnte, und daß der

Nerv des Wirklichen nur im Wollen oder, wie ich lieber sagen möchte, im Streben liege. Das Streben gilt mir als die dem absoluten Wert selbst innewohnende Triebkraft. Ein an sich leeres, an sich alogisches Streben anzunehmen, halte ich für verfehlt. So ist denn das absolute vernünftige Selbstbewußtsein, kraft des absoluten Wertes, auch Eins mit dem absoluten Streben.

Habe ich mit dem allen Recht, so ist alles Sein als Selbstverwirklichung des absoluten Strebens aufzufassen. Das Sein als Sein ist das sich im Selbstvollzuge befindende Streben. So sind in der Metaphysik Voluntarismus und Intellektualismus miteinander zu vereinigen.

Ich wüßte nicht, woher anders das Sein als Sein einen Sinn gewinnen sollte, wenn man es nicht als Streben oder Wollen faßte. Fragt man, was das Sein als Sein eigentlich ist, was das Sein von innen her ist, was die Weise des Seins bedeutet, so findet man nur in dem Erlebnis des Strebens, in diesem unvergleichlichen Erlebnis des auf Verwirklichung Hingespanntseins, des Hineindrängens in die Verwirklichung das Mittel, um sich zu verdeutlichen, was damit eigentlich gesagt sei, wenn man einem Inhalte „Sein“ zuschreibt. Vorstellen, Denken, Fühlen — dies alles — erweist sich als unbrauchbar, wenn man den Versuch macht, daraus diejenige Füllung und Sättigung, diejenige Lebendigkeit und Ursprünglichkeit zu gewinnen, die vonnöten ist, wenn man sich das Sein als Sein vorstellen will. Und so sind denn auch in der nachkantischen Philosophie Denker der verschiedensten Richtung (Fichte wie Schopenhauer, Schelling wie Hartmann, Nietzsche wie Wundt) darin einig, daß das Sein schließlich in der Weise des Strebens und Wollens zu fassen sei. Nur denken die einen dabei mehr an den dunklen Lebenstrieb, an das elementare Begehren, die anderen mehr an das geläuterte, vergeistigte Wollen.

IV

DIE SELBSTVERWIRKLICHUNG DES ABSOLUTEN WERTES IM BEREICHE DES MENSCHLICHEN

10. Hiermit wäre, falls ich mit den metaphysischen Erörterungen dieses Kapitels Recht habe, der Grund zu einer Weltanschauung gelegt, auf deren Boden mit Fug und Recht von Selbstwerten die Rede sein darf. Zunächst war — im zweiten Kapitel — das Gelten von Selbstwerten auf

dem Wege der intuitiven Gewißheit begründet worden. Damit aber wollten und konnten wir uns nicht zufrieden geben. Es sollte versucht werden, ob man durch theoretisch-metaphysische Erwägungen zu demselben Ergebnis — dem Gelten von Selbstwerten — geführt werde. Wer den metaphysischen Gedankengängen dieses Kapitels zustimmt, gibt ebendamit auch zu, daß dieser Versuch gelungen oder doch dem Gelingen nahe sei. Werden wir durch Denknotwendigkeit zur Anerkennung des absoluten Wertes als des seins- und weltbegründenden Prinzipes geführt, so ist nur noch ein kleiner Schritt nötig, um zur Anerkennung einer Mehrheit von Selbstwerten zu gelangen.

Hemmend könnte sich nun freilich die Frage in den Weg zu stellen scheinen, welcher Inhalt dem absoluten Wert gegeben werden solle. Mit Vernunft, Selbstbewußtsein, Streben ist noch nicht der Inhalt des absoluten Wertes als Wertes bezeichnet. Es handelt sich hier vielmehr darum, wie sich der absolute Wert zum Wahren, Guten, Schönen verhalte, ob er als ein diesen Werten gegenüber absolut Neues oder als ein ihnen in näherer oder fernerer Weise Verwandtes aufzufassen sei. Ich glaube, daß wir uns für unseren Zweck nicht erst bei dieser Aufgabe aufzuhalten brauchen. Es fragt sich überhaupt, ob die Metaphysik, wenn sie vorsichtig verfährt, imstande ist, mehr zu sagen als dies, daß der absolute Wert als innere Einheit aller uns bekannten höchsten Werte zu denken sei, und daß diese Einheit nur als ein Postulat ausgesprochen, nicht aber ausgedacht werden könne. Ich werde diese Frage an einer späteren Stelle wieder aufnehmen.

So darf ich denn sofort den Satz aussprechen, daß die Selbstverwirklichung des absoluten Wertes, soweit es sich um die menschliche Welt handelt, nur als Sichselbstdarstellen in einer Anzahl von Teilwerten vorhanden sein kann. Gemäß der endlichen, zeitlichen, individuellen Natur des Menschlichen bringt sich der absolute Wert hier in einer Anzahl von Teilwerten zur Erscheinung. Die Teilerscheinungen des absoluten Wertes sind selbstverständlich gleichfalls Werte in und durch sich selbst, Werte von unbedingter Geltung, Selbstwerte in strengem Sinn. Nur insofern sind sie nicht absolut, als jeder von ihnen eben nicht der ganze absolute Wert ist, sondern noch andere Werte neben sich hat.

Von einer Deduktion der Mehrheit der Teilselbstwerte aus dem absoluten Werte kann keine Rede sein. Wollen wir wissen, worin diese Selbstwerte

bestehen, so bleibt nur übrig, daß wir uns auf unsere Werterlebnisse besinnen und uns fragen, in welchen unter den in ihnen erlebten Inhalten wir Selbstwerte anzuerkennen genötigt sind. Die logische Lage für diese Prüfung ist jetzt bei weitem günstiger als vorher, wo die Anerkennung von Selbstwerten sich lediglich auf intuitive Gewißheit stützte. Jetzt ist die metaphysische Begründung hinzugekommen. Jetzt hat sich durch theoretische Erörterung ergeben, daß alles Wirkliche als Selbstverwirklichung des absoluten Wertes zu denken ist, und daß daher das Menschliche unter dem Zeichen des absoluten Wertes steht. Das Gelten von Selbstwerten für das menschliche Leben ist durch metaphysische Begründung sichergestellt. Jetzt droht daher nicht mehr der Einwand, daß alle Selbstwerte auf Selbsttäuschung und Wahn beruhen könnten. Selbstwerte gibt es; es fragt sich nur, welche menschlichen Werte auf diese Auszeichnung Anspruch erheben dürfen. Jetzt hat daher das Zeugnis der intuitiven Gewißheit mehr Gewicht als vorhin. Die intuitive Gewißheit kann jetzt nicht mehr als prinzipiell irrend angesehen werden. Es kann nicht mehr die Befürchtung bestehen, daß uns die intuitive Gewißheit eine rein illusionäre Welt — eben die Welt der Selbstwerte — vorgaukelt. Nur in diesem und jenem besonderen Fall könnte die intuitive Gewißheit irren. Es könnte beispielsweise gezweifelt werden, ob die intuitive Gewißheit gerade darin Recht habe, daß das Schöne oder das Heilige ein Selbstwert sei.

Wir wollen uns daher auf die Sprache der intuitiven Gewißheit auch hier nicht einfach verlassen; sondern wir wollen sehen, ob sich auch auf Grundlage von theoretischen Betrachtungen gerade diejenigen Werte, die uns durch die intuitive Gewißheit als Selbstwerte verkündet werden, als solche rechtfertigen lassen. Läßt sich durch theoretische Erwägungen zeigen, daß die vier Werte, die sich uns kraft der intuitiven Gewißheit als Selbstwerte aufdrängen, in der Tat als die Teilerscheinungen des absoluten Wertes in der Welt des Menschlichen gelten dürfen? So ist also die Erörterung, die im Folgenden fortgesetzt werden soll, metaphysischer Art. Nur wird sich die nun folgende metaphysische Erörterung enger und reichlicher an Erfahrungen über Menschliches anschließen und so einen gewissen anthropologischen Charakter gewinnen.

Auf welchem Wege nun wird diese Erörterung imstande sein, ihr Ziel

zu erreichen, das heißt: zu der Überzeugung zu führen, daß diejenigen Werte, die uns durch intuitive Gewißheit als Selbstwerte verbürgt werden, in der Tat die Teilerscheinungen des absoluten Wertes in der Welt des Menschlichen sind? Meines Erachtens wird zu zeigen sein, daß die durch intuitive Gewißheit verbürgten Selbstwerte sämtlich das Menschliche in seinem Mittelpunkte treffen, Grundwesentliches, Richtung- und Ausschlaggebendes für die Entwicklung des Menschlichen bezeichnen. Und es wird weiter zu zeigen sein, daß diese verschiedenen Selbstwerte einander derart ergänzen, ineinander greifen und sich derart zu einer organischen Einheit verbinden, daß durch ihr Zusammenwirken das Menschliche nach allen seinen wesentlichen Seiten, nach allen seinen Tiefen, kurz erschöpfend verwirklicht wird. Wenn die theoretische Erwägung zu der Überzeugung führt, daß jene intuitiv verbürgten Selbstwerte — das Wahre, das Sittliche, das Heilige, das Ästhetische — sich zu einer organisch ineinandergreifenden und das Vollmenschentum darstellenden Einheit runden, dann darf man dessen versichert sein, daß die Stimme der Intuition Recht hat und diese Werte in Wahrheit die Teilerscheinungen des absoluten Wertes sind.

Fünftes Kapitel

DIE EINGLIEDERUNG DES AESTHETISCHEN IN DIE SELBSTWERTGEBIETE

DIE PSYCHOLOGISCHE ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DER VIER SELBSTWERTE

1. Die vier Selbstwertgebiete, die sich uns durch intuitive Gewißheit verbürgt haben, erweisen sich aus verschiedenen Gesichtspunkten als ein organisch zusammengehöriges Ganzes. Das ist zunächst schon dann der Fall, wenn man ihr Verhältnis zu den Hauptrichtungen unseres Seelenlebens betrachtet.

Das Wertgebiet der Wissenschaft entwickelt sich auf dem Boden der erkennenden Tätigkeit. Vor allem wird man dabei das denkende Verknüpfen vor Augen haben; man darf aber auch die übrigen vorstellenden Funktionen — das sinnliche Wahrnehmen, das Erinnern, das umformende Vorstellen — nicht außer Acht lassen. Das denkende Erkennen bedarf ihrer auf Schritt und Tritt. Freilich kann auch nicht geleugnet werden, daß dem Nachfühlen und Nacherleben in der Wissenschaft eine breite Rolle zukommt. Allein diese emotionalen Betätigungen wirken nur insoweit mit, als sie vom Erkennen in seinen Dienst gezogen und so selbst zu einer erkennenden Funktion gemacht werden.

Was das Sittliche betrifft, so ist hier das Wollen das Feld, auf dem sich dieser Selbstwert entfaltet. Freilich sind am Zustandekommen des Sittlichen auch viele andere seelische Leistungen beteiligt: das Getriebe der Vorstellungen im weitesten Sinne des Wortes und das Leben der Gefühle und Affekte. Aber dieses verwickelte Vielerlei steht doch einzig im Dienste des Wollens: es wird vom Wollen und seinen Zwecken beherrscht. Dabei muß man allerdings unter „Wollen" nicht bloß das ausführende Wollen, das Vollbringen, sondern auch das innerliche Gerichtetsein auf das Wollen, wie es in der Gesinnung vorliegt, im Auge haben.

Noch ein anderer Selbstwert entwickelt sich im Umkreise des emotio-

nalen Seelenlebens. Wie sich in der Wissenschaft alles auf das Denken, in der Sittlichkeit alles auf das Wollen zuspitzt, so mündet im religiösen Verhalten alles in das Gefühl ein. Dabei ist Gefühl nicht in dem oberflächlichen Sinne von Lust und Unlust, sondern in der gefüllten, gehaltvollen Bedeutung von Gefühlserlebnis gemeint. So sehr man im religiösen Verhalten das Erkennen und das Wollen betonen mag: das Unvergleichliche darin ist doch das Sicheinsfühlen mit dem Unendlichen, das Erleben der Einheit mit Gott. In seinem Selbstgefühl zugleich Gottes gewiß sein: das ist Religion.

So ist also der emotionale Umkreis des Seelenlebens gemäß seinen beiden Grundrichtungen des Wollens und des Fühlens durch zwei Selbstwerte gekennzeichnet. Die alte Dreiteilung in Denken, Wollen und Fühlen kommt hier zu ihrem Rechte. Auf jeder der drei Grundrichtungen des Gesamtseelenlebens baut sich je ein Selbstwertgebiet auf. Und jedesmal ist das Seelenleben monarchisch geordnet, nur immer in verschiedener Weise. Der jedesmal herrschenden Grundrichtung sind die übrigen seelischen Funktionen untergeordnet und angepaßt.

Wie steht es nun aber mit dem ästhetischen Wertgebiet? Aus den Ausführungen des ersten Bandes geht hervor, daß im ästhetischen Verhalten von einer monarchischen Anordnung der dabei beteiligten seelischen Tätigkeiten keine Rede sein kann; daß vielmehr zwei einander das Gleichgewicht haltende Tätigkeiten das für dieses Gebiet Maßgebende bilden. Anschauen (wozu auch Phantasie-Anschauen gehört) und gefühlsmäßiges Erleben in inniger Verschmelzung stehen dieser Wertbetätigung vor. So sind also die theoretische oder intellektuelle und die praktische oder emotionale Seelensphäre in der Vorsteherschaft dieses Wertgebietes gleichmäßig vertreten; jeder der beiden seelischen Umkreise liefert eine der beiden in führendem Bunde vereinten Mächte. Im ästhetischen Verhalten finden sich der intellektuelle und der emotionale Seelenumkreis in gleichgewichtsvollem Bündnis zusammen. Aber auch die Beteiligung der übrigen seelischen Tätigkeiten an dem ästhetischen Verhalten zeichnet sich durch Vielseitigkeit und Gleichmäßigkeit aus (wie gleichfalls die Ausführungen des ersten Bandes gezeigt haben, und wie im ersten Kapitel dieses Abschnittes nochmals dargelegt wurde).

So stellen schon unter rein psychologischem Gesichtspunkte die vier Wertgebiete ein sinnreich zusammengehöriges Ganzes dar. Sie wachsen

aus dem Seelenleben derart hervor, daß dieses in ihnen nach seinen wesentlichen Seiten zur Geltung kommt. Das Seelenleben wird durch die vier Wertbetätigungen an seinen bedeutsamsten, höchstentwickelten Punkten betont und in seiner Ganzheit umfaßt.

II

DIE UNIVERSALISTISCH-INDIVIDUALISTISCHE ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DER VIER SELBSTWERTE

2. Jetzt gilt es, die vier Betätigungen in ihrem Wertcharakter als solchem ins Auge zu fassen. Auf diesem Wege wird sich die innere Zusammengehörigkeit der vier Wertgebiete in weit überzeugenderer Weise ergeben.

Zunächst tut sich ein Unterschied hervor, der in Schleiermachers Güterlehre von durchgreifender Bedeutung ist: der Unterschied von „identischer" und „individueller" Betätigung der Vernunft. Die vier Wertgebiete unterscheiden sich nach dem Verhältnis, in dem das Individuell-Eigentümliche zu dem für alle Individuen Gemeinsamen und in allen Individuen Einen, das Individuell-Gültige zu dem Allgemeingültigen steht. Sämtliche Wertbetätigungen erheben den Anspruch des für alle Individuen in gleichem Maße Geltenden; und in sämtlichen Wertbetätigungen tritt auch das Individuell-Eigentümliche mit einem gewissen Rechtsanspruch auf. Die Stärke nun aber, mit der sich innerhalb des Gattungsmäßigen das Recht des Individuellen geltend macht, ist in den vier Wertgebieten höchst verschieden. Und zwar bilden sie eine Stufenreihe, in der die Bedeutung des individuellen Faktors von einem Minimum zu einem Maximum fortschreitet. An dem einen Ende der Reihe steht ein Wertbereich, in dem die individuelle Eigentümlichkeit vor dem Faktor des in allen Individuen Identischen derart zurücktritt, daß sie von nur unwesentlicher Bedeutung ist. Die das andere Ende der Reihe bildende Wertbetätigung dagegen zeigt die individuelle Eigentümlichkeit in dem Grade entwickelt, daß das Allgemeingültige nur erst in der Form des Eigenartig-Individuellen zum Allgemeingültigen wird. In der Mitte liegen zwei Wertgebiete, von denen das eine sich jenem universalistischen, das andere sich diesem individualistischen Seitengliede annähert. Dies ist etwas genauer auseinanderzusetzen.

Mit dem universalistischen Seitengliede ist (dies sagt sich der Leser selbst) das Erkennen, vor allem das wissenschaftliche Erkennen, gemeint. Die Wissenschaft steht und fällt mit dem Anspruch, daß ihre Ergebnisse von der individuellen Eigenart der Finder gänzlich unabhängig seien. Der Wahrheitsbegriff würde vernichtet werden, wenn die Wahrheit die individuelle Eigentümlichkeit als Einschlag in sich enthielte. Ein Satz, der für mich wahr ist, muß auch für jeden anderen wahr sein; sonst hat er überhaupt nichts mit Wahrheit zu schaffen. Im Reiche der Forschung kann die individuelle Eigentümlichkeit nur insoweit eine Stelle finden, als es sich erstlich um die Wahl der zweckmäßigsten Methode, um die Wege der Untersuchung und zweitens um die Darstellung der gewonnenen Ergebnisse handelt. Hier finden Anlage, Neigung, Übung, Geschicklichkeit des jeweiligen Forschers freien Spielraum zur Entfaltung. Soweit dagegen der Forscher Sätze hinstellt, die den Anspruch auf Richtigkeit erheben, soweit hat die individuelle Eigentümlichkeit des Forschers nicht das mindeste Recht, mitzusprechen.

Weit mehr zu sagen hat die individuelle Eigentümlichkeit auf dem Gebiete des Sittlichen. Zwar die wichtigsten Pflichten beziehen sich nicht auf die Ausgestaltung des Eigentümlichen der Individualität, sondern schreiben dem Wollen einen Inhalt ganz ohne Rücksicht auf die jeweilige Individualität vor. Die Pflicht der Wahrhaftigkeit wird erfüllt, ohne daß die Individualität in der Erfüllung dieser Pflicht etwas Wesentliches zu besagen hätte. Das Sichgeltendmachen der Individualität ist für die Erfüllung dieser Pflicht belanglos. Daneben aber gibt es andere Pflichten, die entweder geradezu die Ausbildung der eigentümlichen Individualität fordern oder doch einen Inhalt vorschreiben, zu dessen Verwirklichung das Geltendmachen des Eigentümlich-Individuellen mitgehört. Das volle Menschentum umschließt auch die Pflege des Individuellen: die Lebensführung soll die Farbe der eigenen Individualität tragen; in dem Umgang mit seinen Nebenmenschen soll jedermann die Note seiner Individualität zur Geltung bringen. Und es gibt Pflichten, zu deren Inhalt wesentlich dies gehört, daß der Handelnde sich darin in seiner Besonderheit betätige. Ich rechne dazu etwa die Pflicht, seinen Nächsten in gewissen Lagen rücksichtsvoll, schonend, liebreich zu behandeln.

Ich kann hier nun freilich nicht begründen, daß ich mit dieser Auffassung vom Sittlichen im Rechte bin. Nach Wundt beispielsweise sind alle

Gesinnungen und Handlungen sittlich, in denen der Einzelwille mit dem Gesamtwillen, in dem er enthalten ist, übereinstimmt.[1] Von diesem Standpunkte aus kann natürlich über das Recht des Eigentümlich-Individuellen in der Sittlichkeit nicht so anerkennend geurteilt werden. Ebenso wird, wer, wie Theodor Lipps, die Normen der Sittlichkeit in dem Imperativ zusammenfaßt: Verhalte dich allgemeingültig,[2] kein Eigenrecht der Individualität anerkennen können. Und dasselbe gilt von jedem Ethiker, der sich zu Kants kategorischem Imperativ bekennt. Auf jegliche Auseinandersetzung mit diesen und anderen gegnerischen Standpunkten muß ich hier verzichten. Hier kann ich es nur als meine Überzeugung aussprechen, daß sich das Sittliche aus einem gattungsmäßigen, bei allen Individuen sich gleichbleibenden und einem eigentümlich-individuellen Faktor zusammensetzt, und daß sich ein Teil der sittlichen Verhaltungsweisen durch ein Zurücktreten dieses zweiten Faktors bis zur Belanglosigkeit kennzeichnet, während in anderen sittlichen Betätigungen auf diesem Faktor das Schwergewicht ruht und vielmehr der gattungsmäßige Faktor in die zweite Linie rückt.

Wenn ich mit dieser Auffassung Recht habe, dann reiht sich das Wertgebiet des Sittlichen an das der Wissenschaft in der Weise an, daß, während dort das Eigentümlich-Individuelle sich nur in unwesentlicher Weise betätigt, es hier in einem Teil des Gebietes dem Inhalt der Wertbetätigung das entscheidende Gepräge verleiht.

3. In wesentlich engerem Verhältnis zu dem Eigentümlich-Individuellen steht das Wertgebiet der Religion. Das religiöse Verhalten entspricht nur dann der idealen Forderung, wenn es ein eigentümlich-individuelles Erleben ist. In der sittlichen Sphäre ist es nur ein Teilgebiet, das den Charakter des Eigentümlich-Individuellen aufweist. Das Eigentümlich-Individuelle ist dort ein veränderlicher Faktor, der nur in einem gewissen Umkreis von Pflichten ausschlaggebend hervortritt, in den übrigen Pflichten zurücktritt oder so gut wie verschwindet. In der Religion dagegen ist die Wertbetätigung in jedem Falle von eigentümlich-individueller Art. Das Eigentümlich-Individuelle gehört als ausschlaggebend zum Wesen der religiösen Betätigung. Das religiöse Leben ist erst dann wahrhaft religiöser Art, wenn der Religiöse darin

[1] Wilhelm Wundt, Ethik, 3. Aufl., Bd. 2, S. 159. [2] Theodor Lipps, Die ethischen Grundfragen, S. 142, 151, 158.

gemäß seiner individuellen Eigenart gegenwärtig ist. Dies findet sich vor allem bei Schleiermacher hervorgehoben. In seiner Sittenlehre heißt es: „Jeden Akt des Gefühls vollzieht jeder als einen solchen, den kein anderer ebenso vollziehen kann, und durch das Gefühl spricht sich aus das Recht jedes Einzelwesens, ein für sich gesetztes zu sein." Keiner kann den Ausdruck eines fremden Gefühls „als seinen eigenen adoptieren". Die Erzeugnisse des Gefühls sind „unübertragbar". Nur insoweit stellt ein Gefühl einen Wert dar, „inwiefern es von der Besonderheit durchdrungen ist".[1] Indem Schleiermacher das Gefühl in dieser Weise kennzeichnet, will er damit die Wurzel der Religion charakterisiert haben.

Ich will hiermit das religiöse Verhalten nicht etwa zu einer reinen Stimmungssache machen. Ich sehe vielmehr in dem so häufig hervortretenden Streben, das religiöse Erlebnis in eine rein subjektive Gefühlshaltung aufzulösen, eine Verflüchtigung des Religiösen. Ohne Weltanschauung gibt es meines Erachtens keine Religion, und die Weltanschauung findet auch für den Religiösen ihre Kritik und Begründung an den Begriffen des metaphysischen Denkens.[2] Es gebricht also der Religion keineswegs an objektivem Maßstab und objektivem Gehalt. Allein diese objektive Seite der Religion ist derart mit der Subjektivität des religiösen Menschen verquickt, daß sie überhaupt nur in individuell-eigentümlicher Sättigung den religiösen Wert zur Erfüllung bringt. Die Einheit mit Gott will in eigentümlich-subjektiver Färbung erlebt sein; sonst ist sie nicht wahrhaft religiös erlebt. Das religiöse Erleben gewinnt von der intimsten Wurzel der Individualität aus seiner Beseelung.

Doch stellt das religiöse Gebiet noch keineswegs das Äußerste an Entfaltung des eigentümlich-individuellen Faktors dar. In mehreren Richtungen, in denen auf dem folgenden vierten Wertgebiet der Faktor des Eigentümlich-Individuellen von durchgreifender Bedeutung ist, kommt im religiösen Verhalten vielmehr der entgegengesetzte Faktor zur Geltung. Erstens ist, in so weitherzigem Maße man auch die Verschiedenartigkeit der religiösen Bedürfnisse und Vorstellungen freigeben möge, doch an einer idealen Gestalt der Religion — mindestens für jede Kulturstufe — festzuhalten. Zu dieser idealen Religion gehört aber

[1] SCHLEIERMACHER, Entwurf eines Systems der Sittenlehre (Werke, 3. Abteilung, Bd. 5), § 173 f. [2] Ich habe mich hierüber in meinem Vortrag „Was ist Religion?" (Leipzig 1913) ausführlich ausgesprochen (S. 18 f.).

auch dies, daß sich die ihr zugrunde liegende Weltanschauung vor dem wissenschaftlichen Denken als haltbar und wohlbegründet erweise. Zur idealen Religion gehört die Übereinstimmung mit der durch die philosophische Kritik gutgeheißenen Weltanschauung. So findet also in dieser Hinsicht das Eigentümlich-Individuelle eine Schranke an dem Allgemeingültigen. Zweitens ist das religiöse Verhalten mit dem Bedürfnis verknüpft, sich zur Gemeinschaft, zur „Gemeinde" zusammenzuschließen. Dies aber ist nur dadurch möglich, daß die religiösen Vorstellungen bis zu gewissem Grade als Bekenntnis der Gemeinde festgelegt werden. Wer sich als Angehöriger dieser Gemeinde betrachtet, stimmt dem Bekenntnis in freier Überzeugung zu. Und mit dieser Festlegung des Bekenntnisses verbindet sich zugleich — und dies ist das Dritte — das Bedürfnis, in gewissen symbolischen Akten — im Kultus — auch äußerlich die in dem gleichen Verhältnis zu Gott begründete Zusammengehörigkeit zu bekunden. So wirkt dem Faktor des Eigentümlich-Individuellen auch der Zusammenschluß einer Vielheit von Individuen durch Bekenntnis und Kultus entgegen.

Noch um einen beträchtlichen Schritt weiter nach der Richtung des Eigentümlich-Individuellen hin liegt das Wertgebiet des Ästhetischen. Wenn ich dies behaupte, habe ich in erster Linie die Erzeugung ästhetischer Werte durch die schaffenden Künstler im Auge. Jeder Leser dieser Bände weiß, in wie vielseitiger Weise nach meiner Auffassung das Reich des Ästhetischen von Normen durchflochten ist. Allein dies hindert nicht anzuerkennen, daß der Wert eines jeden Kunstwerkes davon abhängt, daß es einer originellen, in ureigentümlicher Weise schöpferischen Phantasie entspringt. Das Originelle des künstlerischen Genies besteht darin, daß es dem Ureigentümlich-Individuellen die Bedeutung des Normativen zu geben weiß. Wie auf dem religiösen, so trägt auch auf dem ästhetischen Gebiete nicht nur in einem Teil der Fälle, sondern wesentlich und immerdar das Verhalten den Charakter des Eigentümlich-Individuellen. Doch kommt im Ästhetischen noch dies dazu, daß das Eigentümlich-Individuelle geradezu die Bedeutung des Normativen hat. Was das künstlerische Genie hervorbringt, gilt in seiner unvergleichlichen Eigentümlichkeit als normativ.

Daß das ästhetische Gebiet noch mehr als das religiöse nach der Richtung des Eigentümlich-Individuellen liegt, geht auch daraus hervor, daß

jene vorhin hervorgehobenen Schranken, die im religiösen Verhalten der Entfaltung des Eigentümlich-Individuellen entgegenwirken, für die Welt der Kunst nicht bestehen. Erstens kann man in der Kunst nicht von einer idealen Weltanschauung sprechen, von der man wünschen möchte, daß sie für alle Künstler und Kunstwerke maßgebend werde. Wenn man das Ideal einer Religion aufstellt, so verbindet sich damit die Forderung oder doch der Wunsch: es möchte die gesamte Menschheit so weit kommen, daß sie sich zu dieser reinsten Form der Religion bekenne. Einen ähnlichen Wunsch hinsichtlich der Kunst zu hegen, würde bedeuten: die Kunst zu Eintönigkeit und Verarmung herabdrücken wollen. Von dem Verderblichen der Einengung des Ästhetischen auf eine bestimmte Weltanschauung war im ersten Bande ausführlich die Rede (S. 480 ff.). Mannigfaltigkeit der Weltanschauungen besagt vom Standpunkte der Kunst ein Endziel, vom Standpunkte der Religion eine zu überwindende Stufe. Zweitens ist ein Zusammenschluß zur Gemeinschaft in dem Wesen des künstlerischen Schaffens und Genießens nicht innerlich notwendig begründet. Es gibt zwar auch Künstlergenossenschaften, Künstlervereine; allein dies sind meistens Vereinigungen weit loserer Art. Die religiöse Gemeinschaft hat den Sinn, daß sich eine Vielheit von Individuen glaubensvoll in heiligen Grundüberzeugungen zusammenfindet, und daß der Einzelne sich schon durch die Tatsache, daß sich mit ihm Tausende von Gleichgesinnten zusammengefunden haben, in seinen Überzeugungen bestärken läßt. Nur in den seltensten Fällen zeigt eine Künstlervereinigung diesen Charakter. Und keinesfalls drängt das Wesen des Künstlerischen auf solchen Zusammenschluß hin. Dazu kommt dann drittens, daß sich auch zu der Verkörperung dieser Zusammengehörigkeit in Kultushandlungen nichts Entsprechendes auf künstlerischem Gebiete findet.

Somit ordnen sich, wenn man den wichtigen Gegensatz des Gattungsmäßigen und des Eigentümlich-Individuellen maßgebend sein läßt, die vier Wertgebiete in eine organisch und sinnvoll verknüpfte Reihe. Und so werden wir denn zu der Überzeugung geführt, daß sich in jenen vier Werten nicht bloß Bruchstücke des Menschlichen darstellen, sondern das Menschliche sich in ihnen allseitig und mit innerer Notwendigkeit offenbart.

III

DIE DURCH DAS VERHÄLTNIS ZUR LEBENSWIRKLICHKEIT GEGEBENE ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DER VIER SELBSTWERTE

4. Einen weiteren Gesichtspunkt, wonach sich die vier Wertbetätigungen zu einem geschlossenen Ganzen ordnen, erhält man, wenn man auf ihr Verhältnis zu der Lebenswirklichkeit, zu der wir gehören, achtet. In welchem Sinne wird, so fragen wir, die Lebenswirklichkeit, in der wir stehen, durch die verschiedenen Wertbetätigungen ergänzt, erweitert, bereichert? Ich beginne mit dem der Lebenswirklichkeit zugewandten Pol; das ist: mit der sittlichen Betätigung.
Durch das sittliche Wollen wird neue Wirklichkeit geradezu geschaffen. Jede sittliche Tat ist eine Lebensneuschöpfung. Die sittliche Welt ist ununterbrochen neu werdende Lebenswirklichkeit. Somit ist jeder sittliche Willensakt eine Vermehrung des Wirklichkeitsbestandes. Dies ist nicht so gemeint, daß die Neuschöpfung, die das sittliche Wollen darstellt, allererst durch das Eingreifen in die Weltgestaltung, durch die Veränderungen, die es in dem Weltbestande erzeugt, zustandekäme. Sondern auch abgesehen davon liegt in dem sittlichen Willensakt als solchem jedesmal eine Wirklichkeitsneuschöpfung, also ein Hinzufügen neuer Lebenswirklichkeiten zu der schon vorhandenen. Die im Gefolge des Willensaktes eintretenden Umformungen der Wirklichkeit kommen dann noch als ein Weiteres hinzu, das den Wirklichkeitszuwachs steigert. Keinesfalls darf die Wirklichkeitsneuschöpfung, die das sittliche Wollen darstellt, ohne weiteres an dem Umfang dieser Wirklichkeitsumformungen gemessen werden. Das geduldvolle Ertragen von Leid braucht sich in Weltlauf und Weltgestaltung kaum bemerkbar zu machen, und doch ist nicht selten die Lebenswirklichkeit, die durch das standhafte, heldenhafte Ertragen neu geschaffen wird, gewichtvoller als bei mancher Tat, die mit Blut und Eisen in die Welt eintritt. Auf der anderen Seite freilich kann kein Zweifel sein, daß die Wirklichkeitsvermehrung dort im stärksten Maße vorhanden ist, wo das sittliche Wollen sich als tapferes, folgerichtiges, unbeugsames Bezwingen feindlich widerstrebender Wirklichkeitsgewalten äußert.
Was ich soeben vom sittlichen Wollen dargelegt habe, gilt in gewissem Sinne von jedwedem Wollen. Auch das selbstsüchtige und verbreche-

rische Wollen schafft neue Lebenswirklichkeit. Nur ist der Unterschied der, daß es sich beim sittlichen Wollen um eine wertvolle Wirklichkeitsneuschöpfung handelt. Der Wirklichkeitszuwachs ist hier zugleich ein Wertzuwachs. Von dem selbstsüchtigen oder gar verbrecherischen Wollen gilt dies selbstverständlich nicht. Hier bedeutet der Wirklichkeitszuwachs vielmehr eine Verringerung an Wert. So ist also genauer zu sagen: durch das sittliche Wollen wird neue wertvolle Lebenswirklichkeit geschaffen.

Einen entscheidenden Schritt von der vollen Lebenswirklichkeit weg müssen wir tun, wenn wir zu dem Reiche der Kunst gelangen wollen. Zunächst freilich fällt vielleicht umgekehrt die Nähe in die Augen, in der wir mit dem Übertreten in die Kunst bei der Lebenswirklichkeit des sittlichen Wollens bleiben. Der künstlerisch Schaffende bringt wie der sittlich Handelnde Neuschöpfungen hervor. Jedes echte Kunstwerk ist eine Vermehrung des Lebenswirklichkeitsbestandes. Das Künstlergenie schenkt uns mit jedem Kunstwerk einen lebendigen Organismus, eine neue aus glühenden Lebenstiefen geschöpfte Offenbarung. Ja in gewisser Hinsicht übertreffen die neuen Lebenswirklichkeiten, die der Künstler schafft, die aus sittlichem Streben entsprungenen. Das echte Kunstwerk nämlich trägt originelles Gepräge, stellt eine Bereicherung in normativer Hinsicht dar. Das sittliche Wollen dagegen kann echt und rein wie Gold sein, und doch braucht ihm Originalität in dem Sinne, wie sie das geniale Kunstwerk zeigt, nicht im geringsten zuzukommen.

Auf der anderen Seite aber — und dies ist das Entscheidende — steht die Lebenswirklichkeit, die das Kunstwerk aufweist, weit hinter der des sittlichen Wollens zurück. Denn die Kunst ist eine Welt des Scheines, und zwar, wie wir gesehen haben, des gesteigerten Scheines. Zu dem allgemeinen ästhetischen Schein tritt noch der Kunstschein hinzu. Die Menschen und Dinge, die Taten und Ereignisse dieser Welt führen kein Eigenleben, sondern sie leben nur im Reiche der reinen Form, im Reiche der Phantasie. Der Künstler veranlaßt den Betrachter, den toten Stoff so anzusehen, als ob er Leben hätte. Und außerdem entbehrt das Verhalten, durch das wir uns dieses Leben der Kunstgestalten aneignen, der Schärfe und Wucht des Wollens. Der Leser möge sich vor Augen halten, was über die Willenlosigkeit des ästhetischen Betrachtens gesagt wurde. Wohl gibt es in der Welt der Kunst kolossale Leidenschaften

und ungeheure Schicksale; allein sie gewinnen ein Dasein nur auf dem Wege relativ willenloser Aneignung. So zeigen also die Neuschöpfungen auf künstlerischem Gebiete eine herabgesetzte Lebenswirklichkeit im Vergleiche zu der Lebenswirklichkeit des sittlichen Handelns. Natürlich ist hiermit kein Tadel ausgesprochen; sondern die eigentümliche Größe dieses Wertgebietes beruht eben gerade hierauf.

5. Die dritte Stelle in unserer Reihe nimmt das religiöse Wertgebiet ein. Die beiden ersten Wertbereiche stellen sich aus wesenhafter Notwendigkeit heraus als Gestaltungen dar, die sich in die sinnliche Erscheinungswelt eingliedern. Das sittliche Wollen würde seine Bedeutung nicht erfüllen, wenn es in rein innerlicher Gesinnung verharrte und nicht als Tat in sinnliche Erscheinung hinausträte. Eine sittliche Welt, die gegenüber der vorliegenden Weltgestaltung untätig bliebe, nicht in sie eingriffe, um sie umzuformen, würde ihrer Bestimmung nicht gerecht werden. Das sittliche Verhalten verwirklicht sich vollkommen nur — um einen Ausdruck Schleiermachers zu gebrauchen — als „Organisieren". Eine Sittlichkeit, die das Wirkliche so ließe, wie es eben ist, wäre vielmehr geradezu unsittlicher Quietismus. Und was nun gar die Kunst betrifft, so braucht kaum ein Wort darüber verloren zu werden, daß hier Alles an der sinnlichen Erscheinung hängt. Ist doch das Ästhetische überhaupt nichts Anderes als gestaltgewordene Innerlichkeit. Und jedes Kunstwerk ist eine Umformung der sinnlichen Welt, fällt also gleichfalls unter den Begriff des „Organisierens".

Ganz anders steht es mit dem religiösen Wertgebiete. Die religiöse Betätigung vollzieht sich in der reinen Innerlichkeit, sie erfüllt ihr Wesen in der Zurückgezogenheit des Gemüts, sie bedarf nicht wesenhaft notwendig des Hinaustretens in die Sinnenwelt. Man könnte einwenden: das religiöse Fühlen solle sich doch in der Lebensführung äußern, Wollen und Handeln des Menschen beherrschen. Dies ist richtig; allein diese Forderung besagt im Grunde, daß sich das religiöse Fühlen nicht vom sittlichen Wollen getrennt halten, sondern mit ihm verbinden und so zu einer das Leben beseelenden Macht werden solle. Und weiter könnte eingewendet werden: die Kultusformen seien doch ein Heraustreten des Religiösen zu sinnlicher Gestalt. Auch dies ist richtig; allein es ist zu bedenken, daß der Kultus doch nicht zum wesenhaften Kern des religiösen Verhaltens gehört; daß, je durchgeistigter die Religion ist, für sie um so

weniger der Kultus ein Unentbehrliches ist, daß der Kultus nur eine äußere Hilfe des religiösen Lebens, nicht aber eine grundwesentliche Seite daran ist. Der Kultus gehört zu den wechselnden Außenwerken des religiösen Lebens.

So ist also das religiöse Verhalten zwar innigste Lebenswirklichkeit, allein zur vollen Lebenswirklichkeit fehlt ihm doch das wesenhafte Herauswachsen ins Sinnliche, das Streben nach Umformung der sinnlichen Wirklichkeit. Ich kann dies auch so ausdrücken: das sittliche Verhalten ist Handelnwollen, das künstlerische Verhalten ist Gestaltenwollen (wie dies im vierten Kapitel des vorigen Abschnittes auseinandergesetzt ist); das religiöse Verhalten dagegen ist weder jenes Wollen im engeren Sinne, noch auch dieses Gestaltungsstreben; sondern es bewegt sich wesentlich im Elemente des reinen Fühlens und stellt ebendarum nicht Lebenswirklichkeit in vollem Sinne des Wortes dar. Darin liegt kein Tadel, vielmehr hängt die eigentümliche Größe des religiösen Wertgebietes gerade mit dieser Vorherrschaft des Fühlens zusammen.

Noch in einer anderen Hinsicht steht das religiöse Fühlen an Lebenswirklichkeit hinter den beiden bisher betrachteten Wertgebieten zurück. Eine schöpferische Betätigung des Geistes ist auch das religiöse Verhalten zur Welt; allein was hier geschaffen wird, ist nicht eine inhaltlich neue Lebenswirklichkeit im Vergleich zu dem Wirklichkeitsbestande. Das sittliche Wollen fügt inhaltlich neue Wirklichkeiten zu dem Weltbestande hinzu, setzt den Wirklichkeitsbestand in immer inhaltlich neuen Wirklichkeiten fort. Und das Gleiche gilt von dem künstlerischen Schaffen. Das Schöpferische am religiösen Verhalten dagegen besteht nicht in dem Hervorbringen eines neuen Inhalts, sondern in einer gewissen Art des Sich-identisch-Setzens mit bestimmten Seiten an der vorhandenen Wirklichkeit. Der Religiöse will sich mit dem tiefsten Lebensgrunde der Welt, mit dem Absoluten, mit Gott, mit den Offenbarungen Gottes, mit den göttlichen Heilsveranstaltungen in Gefühlseinheit setzen. Was also im religiösen Verhalten im Vergleich mit dem Wirklichkeitsbestande der Welt neu hinzukommt, ist nicht irgendeine inhaltlich neue Lebenswirklichkeit, sondern nur das Sicheinsfühlen mit bestimmten Seiten der vorhandenen Wirklichkeit.

Nach dem allen besteht wohl meine Behauptung zu Recht, daß unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zur Lebenswirklichkeit das religiöse

Fühlen die dritte Stelle in der Reihe der Wertgebiete einnimmt. Wollte ich einen Schleiermacherschen Ausdruck gebrauchen und seine Bedeutung den hier gegebenen Darlegungen entsprechend umbilden, so könnte ich sagen, daß das religiöse Verhalten keine organisierende, sondern eine symbolisierende Tätigkeit sei.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß das wissenschaftliche Erkennen das Schlußglied der Reihe nach der Seite der Abkehr von der Lebenswirklichkeit bildet. Wiederum liegt darin kein Tadel, vielmehr beruht hierauf das unvergleichlich Große dieses Wertgebietes.

Das wissenschaftliche Erkennen vollzieht sich in Begriffen. Begriffe aber sind das Unlebendigste unter allen Arten des Seienden. Wenn ich dies ausspreche, denke ich einmal an das gänzlich oder nahezu Unanschauliche und Unsinnliche der Begriffe.[1] Ich denke weiter daran, daß die Begriffe die Wirklichkeit nur in spärlicher Weise, nur in äußerster Vereinfachung, Abkürzung und Verdünnung bezeichnen, daß sie im Grunde nur Hindeutungen sind, daß sie die Wirklichkeit, die sie treffen wollen, nicht im entferntesten ausschöpfen. Und ferner denke ich daran, daß den Begriffen als solchen kein Entwicklungsdrang, kein Entfaltungs- und Fortschrittsstreben innewohnt. Erst durch die Erfahrungswirklichkeit, auf die sie sich beziehen, kommt in die Begriffe die Tendenz zum Weiterschreiten, zu Verknüpfung und System. Erst durch den Zusammenhang mit der Erfahrung wird den Begriffen Leben und Bewegung eingehaucht. Und ich denke endlich daran, daß das begriffliche Wissen als solches dem Leben gegenüber ohnmächtig ist. Soll das begriffliche Wissen zu einer Willens- und Lebensmacht werden, so muß es sich der Persönlichkeit anähnlichen, gefühlsmäßigen Charakter annehmen, sich zu affektvollem Glauben verdichten, sich zur Innigkeit und Kraft heiliger Überzeugung steigern, also aus dem Elemente des Begriffs heraustreten, sich als rein theoretisches Wissen aufgeben. In zahlreichen und sehr verschiedenartigen Richtungen der neuesten Philosophie tritt das Bewußtsein von dieser Unlebendigkeit des begrifflichen Wissens in ausschlaggebender Schärfe hervor. Ja oft werden aus dem unlebendigen Charakter des begrifflichen Wissens Folgerungen gezogen, die eine Mißachtung und ungebührliche Zurückdrängung des begriff-

[1] Ob das seelische Dasein der Begriffe einen Rest von Anschaulichkeit enthält oder nicht, ob die Begriffe sozusagen einer Anschauungshülle bedürfen oder nicht: dies ist eine Frage, die hier unentschieden bleiben kann.

lichen Wissens bedeuten. Ich weise auf Schopenhauer, Richard Wagner, den jungen Nietzsche, in unseren Tagen auf den Pragmatismus, sodann auf Bergson, Graf Keyserling, Spengler, Rathenau, Leopold Ziegler hin. Von solchen Folgerungen bin ich weit entfernt. Im Gegenteil sage ich: nur weil das begriffliche Wissen diesen Charakter des Unlebendigen hat, ist es zum Einfangen und Bewältigen der Wirklichkeit befähigt.

Und noch in einer zweiten Hinsicht stellt das begriffliche Wissen den Gegenpol zur Lebenswirklichkeit dar. In noch strengerem Sinne als vom religiösen Fühlen gilt vom begrifflichen Wissen, daß es zu dem Weltbestande keine inhaltlich neue Wirklichkeit hinzufügt, sondern sein Ideal darin sieht, sich in möglichst reine Identität mit dem Seienden zu setzen. Die Frage nach der metaphysischen Identität von Denken und Sein bleibt hierbei ganz aus dem Spiele. Was ich meine, ist lediglich dies, daß das Erkennen, je mehr es den Forderungen der Wissenschaft genügt, um so mehr den Anspruch erhebt, ein Seiendes (mag dies in Tatsachen der äußeren oder der inneren Erfahrung oder in erschlossenen Erscheinungen oder in metaphysischen Wesenheiten bestehen) zu bezeichnen, zu treffen, von einem Seienden zu gelten. Es ist mit einem Worte der unverfälschte, nicht im Sinne der Marburger Schule oder Rickerts, noch sonstwie umgedeutete Sinn des Erkennens, was ich im Auge habe. So vielseitig auch das Denken mit rein subjektiven Funktionen (beispielsweise mit den Funktionen des Urteilens und Schließens) verquickt ist, so sind dies doch eben nur Hilfsmittel, um dem Seienden beizukommen, um das Seiende sozusagen einzufangen. So wenig auch die Urteilsform als solche ein Seiendes abbildet, so will doch das jeweilige Urteil seinem Sinne nach vom Seienden gelten. Kurz: das wissenschaftliche Erkennen sieht sein Ziel nicht zwar darin, das Seiende durch einen neuen Inhalt zu bereichern, wohl aber darin, sich das vorhandene Seiende zum Bewußtsein zu bringen. Das Erkennen ist sozusagen das selbstloseste, uneigentümlichste Verhalten gegenüber der Welt.

So haben sich uns unter einem dritten wichtigen Gesichtspunkt die vier Wertbetätigungen in ein organisches, in sich geschlossenes, stufenweise gegliedertes Ganzes geordnet. Auf diese Weise verstärkt sich mehr und mehr die Gewißheit, daß mit den behandelten vier Wertbetätigungen in der Tat die Selbstwerte richtig getroffen und vollständig bezeichnet sind.

IV

DIE AUF EBENBÜRTIGKEIT GEGRÜNDETE ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DER VIER SELBSTWERTE

6. Noch aber fehlt der Hauptgesichtspunkt, der allererst dem Grundgedanken dieses Kapitels volle überzeugende Kraft zu verleihen vermag. Erst dann wird als erwiesen angesehen werden dürfen, daß das System der Selbstwerte aus den behandelten vier Betätigungsweisen besteht, wenn dargetan sein wird, daß jede von ihnen einen einzigartigen, unvergleichlichen Wert bedeutet, daß somit jeder der vier Werte ein nur ihm eigentümliches Menschliches von unersetzlicher und höchster Art leistet.
Jeder der vier Werte ist ein Erstes an Wert. Betrachten wir, um dies zu erweisen, zunächst das wissenschaftliche Erkennen.
Das Ausgezeichnete des wissenschaftlichen Erkennens liegt darin, daß der wissenschaftlich Erkennende seinen Gedanken mit Autonomie gegenübersteht. Er ist Herr seiner Gedanken; er weiß sich für seine Gedanken verantwortlich. Die logische Notwendigkeit, so sehr sie Notwendigkeit ist, ist frei von ihm erzeugt. Damit ist etwas Weiteres gegeben. Indem ich meinem Denken autonom gegenüberstehe, bin ich auch des Gegenstandes, auf den sich mein Denken bezieht, theoretisch Herr. Der Gegenstand wird mir durch das Erkanntsein durchsichtig. Die Welt steht dem Erkennenden nicht als dunkle Masse gegenüber, sie drückt ihn nicht wie eine dumpfe Last, nicht wie ein unheimliches Schicksal. Die Welt ist ihm aufgeschlossen. So steht der Erkennende zur Welt in einem freien Verhältnis. Als erkannt, als durchschaut ist ihm die Welt nicht ein Fremdes, sondern ein mit ihm in theoretische Einheit Zusammengegangenes. Der Erkennende schreitet mit gehobenem Haupte, mit klarer Stirn und hellem Auge durch die Welt. Der Erkennende verwirklicht so die Bestimmung, die er als vernünftiges Selbstbewußtsein hat.
Fragt man also, wodurch der Wert der Wissenschaft ein erster Wert ist, so ist zu antworten mit dem Hinweis darauf, daß wir im wissenschaftlichen Erkennen gegenüber den eigenen Gedanken absolut autonom und selbstverantwortlich sind und uns mit den erkannten Gegenständen, also — bei vollendetem Erkennen — mit der Welt in freier Einheit zusammenschließen. So kommt denn auch in gewissem Sinne dem wissenschaftlichen Denken die Herrschaft über das menschliche In-

nenleben zu. Das heißt: was wir als im Ernste für uns geltend anerkennen, darf den Ergebnissen des wissenschaftlichen Erkennens nicht widersprechen. Es käme ein unerträglicher Bruch in unser Innenleben, wenn wir etwas als für uns moralisch oder religiös bindend anerkennen wollten, wovon wir überzeugt sind, daß es den Ergebnissen der Wissenschaft zuwiderläuft.

Ich betrachte an zweiter Stelle das sittliche Wollen. Auch das Auszeichnende des sittlichen Wertes liegt in der Autonomie des Individuums. Nur ist es hier nicht die Autonomie hinsichtlich der logischen Vorstellungsverknüpfungen, sondern hinsichtlich des Sollens und Wollens. Der Wert des Sittlichen hat sein Einzigartiges darin, daß das Individuum die Richtschnur des Wollens, das Gesetz des Sollens rein aus sich selber schöpft. Zum Wesen des Sittlichen gehört es, die Grundsätze des Wollens sich mit unbedingter Selbstverantwortlichkeit erarbeitet zu haben.

Damit ist ein Weiteres gegeben. Auf Grund des Bewußtseins der unbedingten Selbstverantwortlichkeit, des unbedingten Einstehens für sein Wollen entspringt das Gefühl der Selbstachtung. Der sittliche Wert ist der einzige, der uns das unvergleichliche Befriedigungsgefühl der Selbstachtung verschafft; wie umgekehrt das Unsittliche der einzige Unwert ist, der uns mit dem quälenden Gefühl der Selbstverachtung straft. Hiermit sind wir zugleich auf die Gewißheit unbedingter Freiheit geführt. Nur darum kommt es auf diesem Gebiete zur Selbstachtung, weil wir urteilen, daß das sittliche Wollen in der unbedingten Freiheit des Subjekts gegründet ist. Wir sind von dem sittlich Wollenden überzeugt, daß er sich auch anders hätte entscheiden können, mit andern Worten: daß er aus unbedingter Freiheit heraus seinen Entschluß gefaßt hat. Und weiter hängt hiermit zusammen, daß wir uns einzig und allein durch das sittliche Wollen ein Verdienst erwerben. Dies tritt desto deutlicher hervor, je mehr das sittliche Wollen mit Anfechtungen und Verführungen zu kämpfen hatte, je mehr Tapferkeit, Entsagung, Aufopferung zum Fassen und Durchführen des sittlichen Entschlusses erfordert war, kurz: je schwieriger uns die sittliche Betätigung gemacht war.

Sonach wird die Einzigartigkeit des sittlichen Wertes durch die Autonomie des Sollens und die Selbstachtung der Persönlichkeit gekennzeichnet. Alle anderen auszeichnenden Züge, die ich soeben hervorgehoben habe, sind hiermit implizite gegeben.

Wenden wir uns jetzt zu den beiden übrig bleibenden Wertbetätigungen, dem religiösen und dem künstlerischen Verhalten, so nimmt hier die Autonomie nicht die für das Charakteristische des Wertes ausschlaggebende Stelle ein. Autonom sind auch das religiöse und das künstlerische Verhalten, wofern sie dem Ideal entsprechen. Der völlig mündig gewordene Mensch zollt auch auf diesen beiden Gebieten nur dem aus selbstgesetzgeberischer Betätigung Gewonnenen Anerkennung. Allein das Autonome ist für die Eigentümlichkeit dieser beiden Werte nicht so konsequenzenreich, nicht so allbestimmend, wie uns dies in den beiden vorigen Wertbetätigungen entgegengetreten war.

Der mündige Mensch läßt sich das religiöse Verhalten nicht durch Offenbarung, Kirche, Priester geben; er ist bestrebt, sein Verhältnis zum Göttlichen auf seine selbsttätig erworbene und durch die eigene Vernunft gerechtfertigte Gefühlsgewißheit zu gründen. Allein an dieser religiösen Autonomie hängt das Eigentümliche und Einzigartige des religiösen Wertes lange nicht in dem Grade, wie durch das wissenschaftlich- und sittlich-autonome Verhalten die Eigenart des wissenschaftlichen und sittlichen Wertes bedingt ist. Und ebenso richtet sich der auf der Höhe der Bildung stehende Mensch in seinem ästhetischen Fühlen und Urteilen nicht nach Normen, die ihm durch Autoritäten verbürgt sind. Es kann hier unanalysiert bleiben, was es bedeutet: sich in seinem ästhetischen Genießen und Urteilen selbständig verhalten. Hier genügt die Tatsache, daß die mündige Persönlichkeit darnach strebt, aus eigenem Sehen und Beobachten, aus eigenem Fühlen und Sinnen ästhetisch zu dem Dargebotenen Stellung zu nehmen. Aber auch hier ist die Autonomie nicht im entferntesten von solcher Tragweite für das Eigenartige des ästhetischen Wertes, wie dies bei den beiden ersten Wertgebieten der Fall war.

7. Wodurch ist denn also der religiöse Wert ein Erstes in der Reihe der Werte? Der Religiöse fühlt sich unmittelbar an das Absolute geknüpft; er erlebt das Einssein mit dem Ewigen; er hegt Gott und Göttliches in sich. Zwar auch das Erkennen kann sich auf das Unbedingte und Ewige richten. Allein dabei handelt es sich doch nur um Begriffe und Hypothesen, nicht um Fühlen und Erleben der Einheit in dem Absoluten. Und abgesehen hiervon hat das Wissen nur in einigen Fällen das Absolute zum Gegenstande; es gehört nicht zum Wesen des Wissens, sich auf das Absolute zu richten. Religiöses Verhalten dagegen ist ausschließ-

lich dort vorhanden, wo die Einheit mit dem Absoluten unmittelbar erlebt wird. Und ähnlich steht es in diesem Punkte mit dem Verhältnis des religiösen und ästhetischen Verhaltens. Auch das ästhetische Anschauen kann sich auf Unendliches und Ewiges richten. Allein es kommt hier nicht zu einem unmittelbaren Sicheinsfühlen mit dem Ewigen in seiner Innerlichkeit und Geistigkeit; das ästhetische Betrachten will das Absolute nicht geradezu in seinem geistigen Wesen erfassen, sondern schaut das Absolute nur in sinnlicher Gestalt an, und auf der sinnlichen Gestalt liegt der Nachdruck und das Verweilen. Und abgesehen davon hat das ästhetische Anschauen nur dann und wann Gott und Göttliches zum Gegenstande; es gehört nicht zum Wesen des ästhetischen Anschauens, sich auf Unendliches und Ewiges zu richten. Dagegen steht und fällt das religiöse Verhalten mit der Hingabe der fühlenden Persönlichkeit an das Unendliche und Ewige.

Hiermit ist dann das Weitere gegeben, daß nur das religiöse Innenleben uns das Gefühl der Erlösung verleiht.[1] Ich will damit sagen: nur das religiöse Verhalten hebt uns über das Zeitliche und Endliche hinaus; nur das religiöse Verhalten nimmt das Lastende und Verwirrende des irdischen Daseins von uns und reinigt unser Gemüt von all den Niedrigkeiten und Häßlichkeiten, die allem Endlichen anhaften. Im religiösen Fühlen erleben wir die Einheit mit dem absoluten Geiste, mit dem selbstbewußten, absolut heilvollen Ur-Einen. Es handelt sich hier daher nicht etwa nur um eine Erlösung im Sinne eines bloß subjektiven Gefühls, im Sinne eines Als-Ob, geschweige denn im Sinne einer steigernden Redensart, sondern um wahrhafte und wirkliche Erlösung. Der religiöse Mensch ist in einem letzten, nicht weiter zu überbietenden Ruhepunkt gegründet. Er ist eines unerschütterlichen, absoluten Haltes gewiß. Hiermit ist das Heilspendende der Religion gegeben. Der Religiöse ist des göttlichen Heiles gewiß.[2]

[1] Hier sei auf die schönen und tiefen Ausführungen SIEBECKS über das Wesen der Religion hingewiesen (Lehrbuch der Religionsphilosophie, Freiburg i. B. 1893). Nur möchte ich nicht den Begriff des Überweltlichen oder Transzendenten von vornherein in den Begriff der Religion aufnehmen. Ich möchte in dem Begriff der Religion auch die Möglichkeit freigelassen sehen, sich auf dem Standpunkt der Immanenz zu entfalten. Siebeck dagegen bringt die pantheistische Auffassung vom Absoluten von vornherein in Gegensatz zur Religion (S. 15 ff. und sonst). [2] RUDOLF SEYDEL sieht mit Recht in dem Worte „Heil" die zutreffendste Bezeichnung des durch die Religion gewährten Gutes. Das Religionsziel ist das Heil, das Heilsleben in Gott, aus Gott, mit Gott (Religionsphilosophie im Umriß, herausgegeben von SCHMIEDER, Freiburg i.B. 1893; S. 216 f.).

In dieser Einzigartigkeit des religiösen Wertes liegt letzten Endes die Unersetzbarkeit der Religion gegründet. Wer die Religion durch Sittlichkeit, Wissenschaft, Kunst „ersetzt" sehen will, leistet tatsächlich auf den im Religiösen liegenden menschlichen Wert Verzicht.[1]

Was dann endlich das ästhetische Verhalten angeht, so liegt das Einzigartige seines Wesens in der Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens. Über die das einheitlich zusammengefaßte Wesen des ästhetischen Verhaltens bildende Harmonisierung war im ersten Kapitel dieses Schlußabschnittes so ausführlich die Rede, daß ich hier nicht nochmals auseinanderzusetzen brauche, wie die ästhetischen Normen in die Tendenz auf Harmonisierung des Seelenlebens zusammengehen. Kurz: während die übrigen Wertgebiete durch starkes einseitiges Hervortreten gewisser Richtungen des Seelenlebens gekennzeichnet sind, hebt sich das ästhetische Verhalten durch Ausgleichung der in der menschlichen Natur angelegten Gegensätze und Dualismen hervor, durch das Glück gleichgewichtsvoller Harmonie, durch die beseligende Gewißheit, mit dem ganzen Menschsein gleichmäßig beteiligt zu sein.

Innerhalb des ästhetischen Gebietes kommt dem Kunstästhetischen eine ausgezeichnete Stellung zu. In der Kunst ersteht uns noch ein besonderer eigenartiger Wert. Die Kunst ist, wie wir mehrfach gesehen haben, das Reich des gesteigerten Scheines. Durch diesen gesteigerten Schein wird in weit höherem Grade, als es durch das Naturästhetische möglich ist, das willen- und stoffliche Betrachten und Genießen hervorgerufen. So gewährt uns die Kunst eine Art Erlösung. Es ist zwar nicht die wahrhafte, objektive Erlösung, wie sie uns durch das religiöse Erleben zuteil wird; sondern nur eine Erlösung durch den künstlerischen Schein, durch eine eigenartige Entwirklichung der umgebenden Welt. Aber auch diese Erlösung hat ihren eigentümlichen Wert. In gewisser Richtung kommt ihr ein Vorzug vor der religiösen Erlösung zu. Denn in dem Betrachten der Kunstwerke ist das wirkliche Wollen ausgeschaltet, während das religiöse Erleben das inbrünstige Streben nach dem allerpersönlichsten, wirklichsten Heil in sich schließt. Im Genießen der Kunst fühlen wir uns leichter, unbeschwerter, beflügelter als im religiösen Erleben und überhaupt in jeder anderen Wertbetätigung.

[1] Von anderem Standpunkte aus kommt auch Wundt zu dem Ergebnis, daß die religiösen Ideen „ein geistiges Gebiet von selbständigem und bleibendem Werte" seien, daß sonach die Religion nicht als zu allmählichem Verschwinden bestimmt anzusehen sei (Ethik, 3. Aufl., Bd. 3, S. 249 f.).

Und noch eine andere einzigartige Gabe wird der Menschheit durch die Kunst gespendet. In der Kunst wird die einheitliche Gliederung weit vollkommener durchgeführt als im Naturästhetischen. Jedes gelungene Kunstwerk ist eine vollkommen in sich geschlossene Welt. Das Kunstwerk steht als unbedingt selbstgenugsam vor uns; es weist und drängt nicht über sich hinaus; es ist nur Bezogenheit in sich selbst, nicht auf anderes. Jedes Kunstwerk ist sonach ein Mikrokosmos, eine Welt für sich. Angesichts des Kunstwerkes schweigt die Unruhe des Darüberhinausdrängens; das Fragen nach Vorausgegangenem und Folgendem verliert vor dem Kunstwerk jeden Sinn. Auch in dieser Hinsicht führt die Kunst eine Art erlösender Kraft mit sich. Sie läßt uns den Frieden einer absolut in sich gerundeten und in sich selber ruhenden Welt atmen.[1] Freilich ist auch dies keine vollkommene Erlösung. Denn die absolute Geschlossenheit des Kunstwerkes ist doch eben nicht das Ewige, Unendliche, Absolute selbst. Erlösung auf Grundlage des Erlebens der Einheit mit dem Absoluten selbst gewährt nur die Religion.

Der Leser wird sich selber sagen, in welchem Verhältnis die Ausführungen des zweiten Kapitels im vorigen Abschnitt über den „Zweck der Kunst" (S. 11 ff.) zu den Erörterungen stehen, die dieses Kapitel über den Wert der Kunst bringt. Dort bestand das Thema in der Beantwortung der Frage, ob und aus welchen Gründen das Kunstästhetische neben dem Naturästhetischen berechtigt sei. Es handelte sich um die Vorzüge der Kunst gegenüber dem Naturästhetischen. Hier dagegen steht die Eingliederung des ästhetischen Wertes in die Selbstwerte in Frage. Hier kam es also darauf an, an dem ästhetischen Verhalten im allgemeinen und an der Kunst im besonderen diejenigen Seiten hervorzuheben, in denen gegenüber den anderen Selbstwerten das eigentümlich und einzigartig Wertvolle des ästhetischen Selbstwertes begründet liegt.

V

DIE FÖDERATIVE ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DER VIER SELBSTWERTE

8. So stellt jeder der vier Werte ein Höchstes in seiner Art dar. Und ich darf weiter sagen: durch das Zusammen dieser vier Werte ist Alles, was der Mensch an höchsten Wertleistungen aufzuweisen hat, in erschöp-

[1] Diese Seite an der Kunst bringt, freilich durchsetzt mit Gesichtspunkten, die mir unhaltbar erscheinen, HUGO MÜNSTERBERG zu schönem Ausdruck (Philosophie der Werte, S. 240 ff.).

fender Weise bezeichnet. Wird dies anerkannt und erinnert man sich zugleich an die in den drei ersten Unterabschnitten dieses Kapitels gepflogenen Erörterungen, so wird man jetzt als erwiesen ansehen, daß sich in den vier Wertbetätigungen Alles, was es an höchsten Wertleistungen in der Menschheit gibt, zu einem organischen, systematischen Ganzen zusammengeschlossen hat.

Jetzt ist es nun auch Zeit, sich wieder an den ganzen Zusammenhang zu erinnern, in dem alle diese Betrachtungen angestellt wurden. Unsere metaphysischen Erörterungen hatten uns zu der Überzeugung geführt, daß der absolute Wert, der die Grundlage alles Seins bildet, sich in der menschlichen Welt in einer Vielheit von Selbstwerten verwirklichen müsse. Es kam nun darauf an, Gewißheit darüber zu gewinnen, in welchen menschlichen Werten wir Selbstwerte anzuerkennen haben. Nach den Darlegungen dieses Kapitels kann es nicht zweifelhaft sein, daß die vier Werte des wissenschaftlichen Erkennens, des sittlichen Wollens, des religiösen Fühlens und des ästhetischen Schauens — und nur diese — als diejenigen Werte anzusehen sind, in denen sich der absolute Selbstwert innerhalb der menschlichen Welt verwirklicht.

Man könnte vielleicht zweifeln, ob mit den vier Wertbetätigungen wirklich alle Selbstwerte aufgezählt seien. So könnte man fragen, ob nicht das Reich der freien, schönen Geselligkeit, wie dies Schleiermacher tut, unter die höchsten Werte aufzunehmen sei. Doch würde der Geselligkeit eine zu große Ehre angetan, wenn sie der Wissenschaft, der Sittlichkeit, der Kunst und der Religion als ebenbürtiges Wertgebiet nebengeordnet würde. Es wird richtiger sein, in der edlen Geselligkeit eine Sonderbetätigung zu erblicken, die aus dem Boden des Sittlichen im Verein mit künstlerischer Betätigung entspringt. Sodann könnte man vielleicht meinen, daß die erziehende Tätigkeit von mir übersehen worden sei. Auch hier aber handelt es sich um eine abgeleitete Wertbetätigung. Die sittliche Gesamtaufgabe schließt auch die besondere Aufgabe in sich, das heranwachsende Geschlecht so zu leiten, zu bilden, zu prägen, daß es für die verschiedenen Wertbetätigungen möglichst tauglich werde. Die Erziehung ist sonach kein selbständiges Wertgebiet neben jenen vier Werten.

9. Hinsichtlich des Verhältnisses der großen menschlichen Werte zueinander lassen sich zwei Grundauffassungen unterscheiden. Ich will sie als subordinierende und als koordinierende Ansicht bezeichnen.

Gemäß jener Auffassung bilden die menschlichen Werte eine Stufenfolge, eine Rangordnung. Ein gewisser Wert wird als höchster hingestellt. In ihm, so wird behauptet, sei das Menschliche zu vollkommener, allseitig befriedigender Entfaltung gekommen. In den übrigen Wertbetätigungen dagegen sei das Menschliche mehr oder weniger schrankenvoll entwickelt. Die übrigen Werte befinden sich sonach in größerer oder geringerer Weite von jenem obersten Werte. Alle Werte zielen auf den obersten Wert hin, finden allererst in ihm Erfüllung. Je nachdem man nun in dem Sittlichen, dem Religiösen, dem Erkennen oder dem Ästhetischen den vollkommenen Wert sieht, auf den alle anderen Werte hinstreben, nimmt die subordinierende Grundauffassung eine ethizistische, eine theologistische, eine intellektualistische oder eine ästhetizistische Gestalt an.

Ich beleuchte diese vier Gestalten durch einige Beispiele. Was zunächst die ethizistische Auffassungsweise angeht, so fällt wohl jedermann zunächst Kant ein. Kant setzt den einzigen inneren Wert in das Sittliche, in den guten Willen. Das Religiöse ist nur eine Art Weiterbildung des Sittlichen. Das Erkennen und das ästhetische Genießen rücken überhaupt nicht in den Rang von Selbstwerten ein. Alles Andere hat einen „Preis", kann also ersetzt werden; Sittlichkeit allein hat „Würde" und ist über allen „Preis" unendlich hinausgehoben. Ebenso gehört die Jenaische Philosophie Fichtes hierher. Das theoretische Erkennen ist die Vorstufe des sittlichen Wollens. Die ganze Welt steht unter der Kategorie des Sollens, unter dem Zwecke des Guten. Einzig in der Pflicht liegt das intelligible Ansich. Unter den nachhegelschen Metaphysikern wären hier manche zu nennen. Ich erwähne nur Lotze: für ihn ist die Welt die Hinausführung alles Geschehens zum Guten; das Gute ist Grund, Zweck und Wirklichkeit der Welt. Aus den Philosophen der Gegenwart sei Theodor Lipps hervorgehoben. Er läßt alles, was Selbstwert ist, auch das ästhetische Genießen, in die Menschlichkeit als seinen Endwert, das ist: in den guten Willen münden.[1] Aber auch an Wundt kann hier insofern erinnert werden, als sich ihm das sittliche Ideal zu der „unendlichen sittlichen Weltordnung" vertieft und die Idee der sittlichen Weltordnung wieder sich ihm als durch die allgemeinere Idee des „absoluten sittlichen Weltzwecks" bestimmt erweist.[2]

[1] Theodor Lipps, Vom Fühlen, Wollen und Denken, 2. Aufl. (1907), S. 267 ff. [2] Wilhelm Wundt, System der Philosophie, 2. Aufl., S. 663, 671.

Für die Erhöhung des Religiösen zum obersten Wertgebiet kann der spätere Fichte als Beispiel angeführt werden. Das religiöse Leben in Gott, das hüllenlose Einswerden von Gott und Mensch erscheint der moralischen Stufe weit übergeordnet. Und wenn Fichte auch prinzipiell das philosophische Erkennen Gottes noch über die religiöse Einigung mit Gott setzt, so ist doch tatsächlich auch die philosophische Stufe völlig in das Element des Religiösen getaucht. Auch der junge Schleiermacher fällt unter diesen Typus: er setzt in den Reden über die Religion das Anschauen und andächtige Belauschen des Universums, den „Sinn und Geschmack für das Unendliche", also das religiöse Verhalten über Denken und Handeln, über „Metaphysik" und „Moral", über Wissenschaft und Sittlichkeit. Zu diesem Typus, für den ich aus Ermangelung einer besseren Bezeichnung den Namen „Theologismus" wähle, gehören aber vor allem solche Richtungen, die das philosophische Erkennen und das sittliche Verhalten von der übernatürlichen Offenbarung abhängig machen. Also ist die ganze mittelalterliche Philosophie und ebenso die Scholastik der Gegenwart hierher zu zählen. Auch an solche Philosophen wie Hamann, Kierkegaard, Max Scheler ist zu erinnern.

Als Vertreter der intellektualistischen Rangordnung können Sokrates, Aristoteles, Spinoza, Hegel angeführt werden. Bei Hegel tritt die Vergöttlichung des Erkennens am entschiedensten und durchgeführtesten hervor. Im absoluten Wissen sind alle Zwiespälte vermittelt, alle Widersprüche aufgehoben, alle Kräfte der Welt zur vollkommenen Selbstdurchleuchtung gebracht. Sittlichkeit, Kunst und Religion bezeichnen den Weg, den die göttliche Idee nimmt, um ihre Herrlichkeit stufenweise darzuleben. Welch verschiedenartige Richtungen hierher gehören, wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß auch die Philosophie Comtes und der sogenannte „Monismus" der Gegenwart intellektualistisch gerichtet sind. In dem „Monismus" der Gegenwart nimmt die Überschätzung des Wissens die Form rasch fertiger und aufgeblasener Seichtigkeit an.

Beispiele für das An-die-Spitze-Stellen der Kunst bieten vor allem die romantischen Strömungen in der Philosophie. Schelling als Verfasser des Systems des transzendentalen Idealismus gehört hierher: allererst im Schönen und in der Kunst erreicht die Entwicklung des Ichs ihre Vollendung. Alle tiefsten Gegensätze sind hier metaphysisch ausgeglichen.

Der junge Friedrich Schlegel und Novalis sehen in der Poetisierung des ganzen Lebens, in dem Sichverwandeln des Sittlichen, Religiösen, Philosophischen in das Dichterische das Ziel aller Kultur. Auch an Richard Wagner darf erinnert werden.

Im Gegensatze zu allen diesen Auffassungen hat sich uns die Koordination der Selbstwerte als das Richtige ergeben. Ein jeder der vier Selbstwerte ist ein in seiner Art Höchstes und Erstes; ein jeder hat seine unersetzlichen Vorzüge und dementsprechend auch seine Schranken. Es ist nicht so, daß ein Wert zum Zurückstehen, der andere zum Übertreffen bestimmt wäre. Die vier Selbstwerte ergänzen einander zu einem organisch verknüpften Bunde. Die Einheit, die sie bilden, trägt nicht den Charakter einer Stufenfolge, sondern eines Bundes. Ich darf daher den hier vertretenen Standpunkt auch als föderative Auffassung bezeichnen. Der Inbegriff menschlicher Werte stellt ein Zusammenwirken ebenbürtiger Glieder dar. Man könnte den Bundesstaat im Gegensatze zum zentralistischen Einheitsstaat zum Vergleiche heranziehen.

Soll ich Vertreter dieser föderativen Auffassung nennen, so habe ich vor allem auf den reifen Schleiermacher hinzuweisen; wie ich denn auf ihn schon einige Male Bezug genommen habe. Abgesehen von allem anderen unterscheidet sich freilich die von mir dieser Auffassung gegebene Durchführung von der Schleiermacherschen hauptsächlich dadurch, daß dort die Methode begrifflichen Konstruierens herrscht und damit zusammenhängend sich eine gewisse symmetrische Künstelei fühlbar macht, während ich mich durchweg bemüht habe, die föderative Auffassung aus den Tatsachen des inneren Erlebens im Bereiche der Wertgebiete hervorwachsen zu lassen. Auch auf Herder kann hingewiesen werden: was er Humanität nennt, ist, bei allem Schwankenden, im ganzen und großen doch ein Inbegriff einander ebenbürtiger Werte. Ein bemerkenswerter Zug föderativer Einheit geht durch die Philosophie Karl Christian Friedrich Krauses.[1]

10. Jetzt nachdem die Selbstwerte aufgeführt, charakterisiert und zu einem System geordnet sind, drängt sich von neuem die beunruhigende Frage auf, ob sich nicht doch über den Inhalt des allem Sein zugrunde liegenden absoluten Wertes etwas sagen lasse. Wem Vorsicht über alles

[1] Von völlig anderem Standpunkte aus, als ich ihn hier vertrete, gelangt auch Hugo Münsterberg zu dem Ergebnis, daß alle Werte einander „nebengeordnet" und gleichberechtigt" sind (Philosophie der Werte, S. 441).

geht, der wird wahrscheinlich sagen, daß die Metaphysik hinsichtlich dieser Frage kaum über den Satz hinauskommen werde, daß der absolute Wert die einheitliche Wurzel, die einheitliche Tiefe sei, in welche die im menschlichen Bereiche auseinandertretenden vier Selbstwerte zusammengehen. Aber vielleicht läßt sich doch vermutungsweise oder besser gesagt: ahnungsweise die Richtung andeuten, in der wir den Inhalt des absoluten Wertes zu suchen haben werden.

Es gibt eine Gemütsbewegung, die unter den Selbstwerten keinen selbständigen Platz gefunden hat, und die doch als das weihevollste und hehrste, beseligendste und wunderreichste Erlebnis empfunden und gepriesen wird. Ich meine die Liebe im weitesten Sinne des Wortes. Die Liebe in diesem Sinne ist in allen Wertbetätigungen wirksam; ja sie ist mit der höchsten Ausgestaltung eines jeden Wertgebietes verknüpft.

Die reifste und edelste Sittlichkeit entfaltet sich dort, wo das gute Wollen aus der Liebe zum Guten entspringt, wo die Pflicht den Charakter des Beglücktseins durch die Herrlichkeit des Guten angenommen hat. Das ästhetische Genießen ist, je intimer die Einfühlung entwickelt ist, in um so höherem Grade liebende Hingabe an die Naturgestalt, das Kunstwerk und den Künstler. Und das Schaffen des Künstlers ist liebendes Hegen und Bergen, liebendes Keimen- und Reifenlassen der Gestalten. Und nicht nur die Seele der großen Künstler, sondern auch das Gemüt jedes tieferen ästhetischen Betrachters ist von der Liebe zur Schönheit durchglüht. Am offenkundigsten tritt die Liebe auf religiösem Gebiete hervor: das höchste religiöse Einheitsgefühl ist liebendes Umfassen Gottes, liebendes Insichtragen des Göttlichen. Und endlich sehen wir auch auf dem Gebiete des Erkennens das Ideal nur dort verwirklicht, wo das Herz des Forschers von heiliger Liebe zur Wahrheit erfüllt ist.

Angesichts dieser Sachlage kann dem sinnenden Menschen der Gedanke kommen, daß der absolute Wert einen der Liebe innerlich verwandten oder vorsichtiger gesagt: ihr analogen Inhalt hat. Wollte man diesem Gedanken nachgehen, so würde man zu der Annahme gelangen, daß der Sinn aller Wirklichkeit darin liege, daß der absolute Geist seine unendliche Liebe (oder genauer: dasjenige nicht Ausdenkbare, was im unendlichen Geist als der Liebe analog angenommen werden muß) aufschließe und verwirkliche. Das Wesen des absoluten Geistes würde in

einen unendlichen Liebesdrang zu setzen sein. Man käme zu einer Metaphysik der absoluten Liebe. Man würde sich also mit der späteren Philosophie Fichtes berühren. Auch an die philosophischen Ideen des jungen Schiller und Jean Pauls ließe sich erinnern. Vor allem aber ist klar, daß eine Metaphysik, die sich auf den angedeuteten Weg ahnenden Wissens begibt, sich in Übereinstimmung mit einem Kerngedanken des Christentums bewegt. Bei Max Scheler findet man besonders tiefgehende Darlegungen über das Wesen der christlichen Liebe. Doch kann es nicht Aufgabe dieses Werkes sein, diesen Weg zu verfolgen.

Sechstes Kapitel

DAS AESTHETISCHE APRIORI

1. Auf ein ästhetisches Apriori wurden wir schon an mehreren Stellen — im siebenten und neunten Kapitel des ersten Abschnittes — geführt. Jetzt gilt es, das ästhetische Apriori unter dem gewonnenen Gesichtspunkt des ästhetischen Selbstwertes und von dem hiermit zusammenhängenden Gedanken einer Weltteleologie aus ins Auge zu fassen. Es wird gut sein, hiemit einige allgemeine Betrachtungen über die Frage des Apriorischen zu verflechten.

Wenn vom Apriori die Rede ist, so muß ein doppelter Sinn unterschieden werden. Es gibt ein Apriorisches genereller Art und ein Apriorisches im Sinn einer individuellen Naturanlage.

In der ersten Bedeutung ist Apriori alles, was zu der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des Bewußtseins gehört oder in ihr unmittelbar gegründet ist. Den Gegensatz zum Apriorischen in dieser Bedeutung bilden sonach alle seelischen Vorgänge, die sich auf einfachere Funktionen zurückführen lassen; also alle seelischen Leistungen zusammengesetzter, verwickelter Art; alle seelischen Betätigungen ferner, die sich als Verfeinerungen und Vergröberungen, als Steigerungen oder Abschwächungen anderer seelischer Funktionen erweisen; ebenso alle aus Gewohnheit und Übung entstandenen seelischen Vorgänge. So ist beispielsweise die Raumanschauung in den Augen desjenigen Psychologen apriorischer Natur, der es als unmöglich ansieht, sie aus nichträumlichen Empfindungsinhalten, aus Empfindungsunterschieden reinintensiver und reinqualitativer, also nicht schon Räumliches in sich schließender Art abzuleiten. Ein solcher Psychologe sieht in der Raumanschauung, oder, wie wohl richtiger zu sagen wäre: in der Raumempfindung[1] ein in der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des Bewußtseins unmittelbar (d. h. nicht erst auf dem Wege der Zurückführung auf elementarere Funktionen) Gegründetes. Umgekehrt: wer die Betätigung des Strebens als irgendwie aus Vorstellung, Lust, Gemeinempfindung entstanden ansieht, oder wer die Gewißheit des logischen Verknüpfens sich in bloße Assoziationen

[1] Ich stimme hierin mit Stumpf überein (Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung; Leipzig 1872, S. 128, 272).

auflösen läßt, dem gilt die Funktion des Strebens oder die logische Gewißheit nicht als etwas Apriorisches. Gemäß solcher Auffassung würde die Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins unmittelbar nichts von Streben oder logischer Gewißheit in sich schließen. Dies wären dann fernere, abgeleitete, sekundäre Entwicklungen.

2. Natürlich kann auch das ästhetische Verhalten daraufhin angesehen werden, ob es apriorisch in diesem Sinne sei. Der Leser sagt sich sofort, daß von einer Apriorität des ästhetischen Verhaltens als eines Gesamtvorganges keine Rede sein könne. Auf Schritt und Tritt hat sich uns vielmehr die ungeheuer zusammengesetzte und verwickelte Natur des ästhetischen Verhaltens herausgestellt. Anders dagegen liegt die Sache, wenn man die Bestandstücke, auf die wir bei der Zergliederung des ästhetischen Verhaltens gestoßen sind, auf ihre apriorische oder nichtapriorische Natur hin betrachtet. Unter diesen Bestandstücken gibt es einige, an denen ich die Nichtzurückführbarkeit auf Elementareres, also ihre Apriorität in dem jetzt festgestellten Sinne, geflissentlich hervorgehoben habe. Ich erinnere an die Verschmelzung, auf der alle Einfühlung beruht, an die beziehende Funktion, auf die alle Gliederung zurückgeht, an die Funktion des Strebens, auf die wir bei Erörterung der relativen Willenslosigkeit und des künstlerischen Gestaltungsstrebens stießen. An anderen Bestandstücken habe ich im Gegenteil ihre Zusammengesetztheit und Zurückführbarkeit nachdrücklich betont: so an der Phantasie. In vielen Fällen habe ich die Frage nach der Apriorität überhaupt nicht aufgeworfen. Es war dies überall dort der Fall, wo die Frage kein eigentümlich-ästhetisches Interesse darbot, sondern vielmehr in die allgemeine Psychologie gehörte. So blieb beispielsweise bei Besprechung des Anteils der Reproduktion an dem ästhetischen Verhalten die Frage nach der Ursprünglichkeit oder Nichtursprünglichkeit der reproduzierenden Funktion gänzlich bei Seite.

Sind nun auch einige Bestandstücke des ästhetischen Verhaltens apriorischer Art, so ist doch damit ein eigentümlich-ästhetisches Apriori noch nicht gewonnen. Denn diese apriorischen Funktionen — Verschmelzung, beziehende Funktion, Streben — kommen auch außerhalb des ästhetischen Verhaltens vor.

Dagegen hat sich uns bei der Zergliederung des künstlerischen Schaffens ein eigentümlich-ästhetisches Apriori ergeben (S. 273f.). Wir sahen,

daß sich das künstlerische Schaffen nicht ohne die Annahme eines ursprünglichen künstlerischen Gefühls verstehen läßt. Es würde dem künstlerischen Schaffen die richtunggebende, zusammenordnende Tendenz fehlen, wenn nicht ein ursprüngliches künstlerisches Gefühl zu Grunde läge. In diesem ursprünglichen künstlerischen Gefühl aber mußten wir den subjektiven Reflex der Angelegtheit des Künstlers auf die ästhetischen Normen hin erblicken. Im künstlerischen Schaffen schien uns eine im Sinne der ästhetischen Normen sich geltend machende Zielstrebigkeit wirksam zu sein. Die ästhetischen Normen bilden hiernach einen Inbegriff lebendiger Tendenzen. Die ästhetischen Normen sind nicht etwa nur eine Abstraktion aus dem tatsächlichen Ergebnis des Zusammenspiels der Funktionen im künstlerischen Schaffen; sondern diesem Zusammenspiel ist der Inbegriff dieser Normen als ursprüngliche richtunggebende Angelegtheit immanent.

3. Freilich war damit zunächst nur ein Apriori gewonnen, das zur Struktur des schaffenden Künstlerbewußtseins, nicht des Bewußtseins überhaupt gehört. Doch wurde schon dort (S. 274) die Bemerkung hinzugefügt, daß diese Angelegtheit in gewissem Grade auch für das ästhetische Aufnehmen und Genießen in Anspruch genommen werden müsse. Auch der ästhetisch Genießende sei als in seiner Gesamtnatur auf die Betätigung im Sinne der ästhetischen Normen gestimmt anzusehen. Wenn ich mit dieser Verallgemeinerung Recht habe, so wäre damit ein generelles Apriori von eigentümlich-ästhetischer Art gewonnen. Zur Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins würde dann die Zielstrebigkeit im Sinne des Inbegriffs der ästhetischen Normen gehören.

Man möge zwei Ergebnisse der Untersuchungen des ersten Bandes zusammenhalten: die im höchsten Grade verwickelte Zusammengesetztheit des ästhetischen Verhaltens und die überraschend einfache Harmonie, zu der das ästhetische Verhalten zusammengeht. Ich glaube nicht, daß sich dieser harmonische Enderfolg verstehen ließe, wenn nicht die ästhetischen Normen als das bereits das ganze Zusammenarbeiten der verschiedenartigen Funktionen von der Tiefe her Bestimmende angenommen würden. Das ästhetische Verhalten würde dann nur hier und da als ein besonderer Glücksfall ins Leben treten. Wäre nur ein ungebundenes Vielerlei der seelischen Funktionen vorhanden, so müßte das seelische Getriebe dort, wo tatsächlich Harmonie des ästhetischen Verhaltens ent-

springt, vielmehr ein Vorherrschen von Störung und Hemmung, ein sinnloses und läppisches Durcheinander, ein zielloses Auf- und Niederwogen zeigen. Die ästhetischen Normen sind sonach nicht als eine letzte Abstraktion, sondern als ein ursprünglich richtunggebender lebensvoller Zielinbegriff anzusehen. Ein eigentümlich-ästhetisches generelles Apriori darf sonach mit Fug und Recht angenommen werden.[1] Dabei ist allerdings von vornherein zuzugeben, daß dieses Apriori keine so gleichmäßige Verbreitung aufweist, kein solches Allgemeingut ist wie etwa die Angelegtheit auf Lust und Unlust oder auf Farbenempfinden. Vielmehr ist bei dem ästhetischen Apriori (ähnlich wie bei dem moralischen und religiösen) den verschiedenen Graden der Angelegtheit ein weit größerer Spielraum zuzugestehen. Äußerste Verkümmerung des ästhetischen Apriori und ausgezeichnete Entfaltung sind keine seltenen Fälle.

4. Überblickt man die Mannigfaltigkeit der Gestalten, in denen das generelle Apriorische auftritt, so nimmt man sofort wahr, daß sie sich in zwei Grundformen scheiden. Ich will sie das rein-tatsächliche und das normative Apriori nennen. Das Apriori der rein tatsächlichen Art ist einfach Naturangelegtheit; von Zielstrebigkeit ist hierin nichts zu entdecken. Lust und Unlust oder die Farbenempfindung wurzeln in der Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins; aber nichts rechtfertigt zu sagen, daß Lust oder Farbe dem Ich als seine Zweckgesetzlichkeit innewohnen. In Lust oder Farbe liegt nichts, was einem Hingespanntsein auf einen Zweck auch nur ähnlich sähe. Ganz anders beim ästhetischen Apriori. Hier bedeutet das Apriori Angelegtheit auf die Erfüllung von Normen. Das Apriori ist hier Zielstrebigkeit. Es enthält hier dies in sich, daß ein Wert verwirklicht werden soll. Es ist Angelegtheit auf eine Wertverwirklichung. Das ästhetische Apriori ist ein Apriori der normativen Art (wie dies schon S. 274 ausgesprochen wurde). Das generelle Apriori tritt hier in der besonderen Gestalt des Normativen auf.

Worauf ich nun hinauswill, ist dies, daß dieses Ergebnis unter den Gesichtspunkt des Selbstwertes und der Weltteleologie gerückt werde. Wer sich mit mir auf den Boden der in ihren Grundzügen angedeuteten teleo-

[1] Wenn ich die Auseinandersetzungen von Wolf Dohrn (Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik; Leipzig 1907; S. 12ff.) recht verstehe, so hat das, was er über die Notwendigkeit der Annahme eines allgemeinen, überpersönlichen ästhetischen Subjektes sagt, Berührungspunkte mit dem hier vertretenen Standpunkte. Auf die Verwandtschaft des generellen Apriori normativer Art mit dem psychologischen Kern des ästhetischen Apriori bei Kant brauche ich kaum hinzuweisen.

logischen Metaphysik stellt, für den vertieft sich das normative Apriori in ein Apriori teleologisch-metaphysischer Art. Ist das Ästhetische ein Selbstwert im strengen Sinne des Wortes, dann ist mit ihm zugleich dies gegeben, daß die Verwirklichung des Ästhetischen zur Bestimmung des Menschen gehört. Ist das Ästhetische als Selbstwert anerkannt, so ist ebendarin zugleich ein Metaphysisch-Apriorisches anerkannt: die metaphysische Wesensgesetzlichkeit des Menschen schließt als ein bedeutsames Stück ihres Telos die Angelegtheit auf die Verwirklichung des ästhetischen Selbstwertes in sich. So ist die psychologische Angelegtheit auf den ästhetischen Normen-Inbegriff jetzt in der metaphysischen Angelegtheit auf die Verwirklichung der Selbstwerte verankert. Und wer mit mir den Schritt von den menschlichen Selbstwerten zu dem absoluten Werte macht und alles Wirkliche als Selbstverwirklichung des absoluten Wertes auffaßt, kann auch nicht zögern, das metaphysische Apriori mit dem absoluten Wert in Zusammenhang zu bringen. Das dem menschlichen Ich innewohnende metaphysische Apriori steht höchsten Endes im Dienste der Selbstverwirklichung des absoluten Wertes.

Es handelt sich hier um einen Gedankengang, der lediglich im Ausdenken des metaphysischen Standpunktes, der im vierten Kapitel dieses Abschnittes gewonnen wurde, besteht. Der kundige Leser weiß, daß ich mich mit dem soeben Dargelegten, trotz aller Verschiedenheit des Ausdrucks, in Bahnen bewege, wie sie der Gedankenwelt Fichtes, Hegels und der Ihrigen eigentümlich sind.

5. Wesentlich anders ist über das Apriori im Sinne einer individuellen Naturanlage zu urteilen. Hier liegt nicht eine zur Wesensgesetzlichkeit des menschlichen Ich gehörende Angelegtheit vor; sondern nur von solchen ursprünglichen Tendenzen ist hier die Rede, die gewissen Individuen — sei es wenigen, sei es vielen — eigentümlich sind. Apriorisch aber dürfen diese Tendenzen heißen, weil sie nicht erst durch die Eindrücke der Umwelt und durch Anpassung an diese Eindrücke, nicht durch Übung und Gewohnheit, auch nicht durch Nachdenken und Studium, überhaupt nicht irgendwie im Laufe der Entwickelung des Individuums entstanden, sondern mit dem Individuum zugleich ins Leben eingetreten sind.

Durch die Untersuchung des künstlerischen Schaffens wurden wir zur Anerkennung einer individuellen künstlerischen Naturanlage geführt.

Und es erschien uns diese künstlerische Anlage als ein „Inbegriff von individuell-gearteten Verhältnissen zwischen den seelischen Funktionen", die beim künstlerischen Schaffen in Frage stehen, und „von dementsprechend individuell-eigentümlichen Tendenzen in der Ausübung der Funktionen" (S. 224). Und ich begnügte mich nicht mit dieser allgemeinen Aufstellung, sondern ich zeigte die verschiedenen Richtungen auf, in denen sich die ursprünglichen Tendenzen der künstlerischen Anlage äußern (S. 268ff.).

Die Unterschiede, um die es sich hier handelt, sind so auffallend, daß sie auch dem Ungebildeten nicht entgehen. Manche geistig hochstehenden Menschen bringen es trotz alles guten Willens nicht dazu, einen Vers zu drechseln, während anderen von früher Kindheit an die Verse mühelos fließen. Fast in allen Lebensbeschreibungen von Malern — man denke an Menzel, Böcklin, Feuerbach, Defregger, Thoma — wird berichtet, wie unwiderstehlich sich bei ihnen schon in frühester Zeit der Trieb zu zeichnen und überhaupt künstlerisch zu gestalten geregt hat. Und nicht anders ist es in der Musik und den übrigen Künsten. Von Mozart werden in dieser Hinsicht Wunderdinge erzählt. Und ebenso bekannt ist es, daß die künstlerische Anlage sich nach den verschiedenen Künsten und Kunstzweigen wesentlich unterscheidet. Der geborene Lyriker bringt im Drama vielleicht nur Schwächliches zustande, und dem geborenen Dramatiker gelingt kein unbefangenes Lied.

Aber auch im Bereiche des ästhetischen Betrachtens, Verstehens und Genießens gibt es Unterschiede, die sich nicht auf Einflüsse der Umwelt und Erziehung, des Lernens und Studiums zurückführen lassen, sondern die mit zwingender Notwendigkeit auf Unterschiede der individuellen Begabung für ästhetisches Verstehen und Genießen hinweisen. Es gibt geistig hochentwickelte Menschen, die es doch zu keinem reinen ästhetischen Betrachten und Würdigen bringen, weil sich ihnen beständig ihr stark ausgeprägtes sittliches Fordern dazwischendrängt. So erging es Ludwig Börne. Anderen Menschen wieder ist das rein ästhetische Stellungnehmen derart selbstverständlich, daß sie auch dort, wo sie moralisch urteilen und vielleicht verurteilen sollten, sich rein anschauend und genießend verhalten. Die Grundstimmung Goethes, wie sie uns in den römischen Elegien und in den Epigrammen aus Venedig entgegentritt, kann dies verdeutlichen. Der Eine hat von früh an für alle Künste leich-

tes und feines Verständnis; ein Anderer steht vielleicht von Kindheit an der Dichtung mit offenem Verstehen gegenüber, während er sich für die bildenden Künste erst langsam erziehen muß; einem Dritten ist die Welt der Töne von vornherein seine Heimat, während ihm die übrigen Künste vielleicht für immer fremd bleiben. Ich brauche bei diesen allbekannten Unterschieden nicht länger zu verweilen.

Auch die individuelle Anlage für ästhetisches Genießen ist schließlich immer auf günstige Verhältnisse zurückzuführen, in denen die am ästhetischen Verhalten beteiligten seelischen Funktionen zueinander stehen. Es kommt beispielsweise darauf an, ob die ursprüngliche Disposition, die in dem Seelendasein eines bestimmten Individuums für das schauende Verhalten vorhanden ist, und die ursprüngliche Disposition, die demselben Individuum für das fühlende Verhalten eigentümlich ist, in einem solchen Verhältnis stehen, ein solches Zusammen bilden, wie es für die Entwicklung vollkommenen Einfühlens günstig ist. Wo diese beiden Dispositionen in einem solchen Verhältnis zueinander stehen, dort liegt eine glückliche Tendenz für das Zustandekommen ästhetischen Betrachtens und Genießens vor.

Es fragt sich nun, ob auch hier von einer metaphysischen Vertiefung die Rede sein könne. Da das individuelle Apriori nicht zur Wesensgesetzlichkeit des menschlichen Ich gehört, so kann ebenso selbstverständlich die metaphysische Vertiefung hier nicht diese Wesensgesetzlichkeit betreffen. Aber anderseits gewinnt doch die Tatsache individueller Anlagen für das ästhetische Betrachten und Schaffen vom Standpunkte der Weltteleologie auch metaphysische Bedeutung. Macht man Ernst mit diesem Gedanken, dann kann das Vorkommen solcher Individuen, die geeignet sind, schaffend und betrachtend den ästhetischen Selbstwert zu verwirklichen, nicht als auf glückliche Zufälle gestellt angesehen werden. Vielmehr ist, wenn in der Tat die Welt die Selbstverwirklichung des absoluten Wertes und sonach auch des ästhetischen Selbstwertes ist, der Gedanke unabweislich, daß von der Tiefe des Absoluten her — anthropomorphistisch gesprochen — dafür gesorgt sein muß, daß im Laufe der Entwicklung des Menschengeschlechtes, entsprechend den jeweiligen Kulturlagen, immer Menschenexemplare ins Leben treten, die der Verwirklichung des Selbstwertes des Ästhetischen als geeignete, fördernde Organe dienen können. Von diesem höchsten Standpunkte aus beruht das

Auftreten künstlerischer Genies und das Vorhandensein künstlerisch empfänglicher Menschen nicht auf blindem Geschehen; sondern die Sache ist hier so anzusehen, daß der metaphysische Gesamtkeim, aus dem die Entwicklung der Menschheit hervorgeht, das Entstehen geeigneter Menschenexemplare für die Verwirklichung des ästhetischen Selbstwertes in sich schließt. Es liegt im innersten Interesse der Durchführung der Weltteleologie, daß durch geeignete Subjekte das Reich des Schönen und der Kunst erstehe. Tiefer in die Struktur der Weltteleologie einzudringen, dürfte dem Philosophen kaum möglich sein; mindestens ist hier nicht der geeignete Ort dafür.

Hiernach läge also der Ort dieses metaphysischen individuell-ästhetischen Apriori in dem Gesamtkeim der menschheitlichen Entwicklung, in dem Urschoß, aus dem die unendliche Fülle des Menschlichen strömt; wenn man will: in der „Idee" der Menschheit. Dieses metaphysische Apriori hätte demnach eine weit transzendentere Bedeutung als dasjenige, das sich uns im Anschluß an das generelle ästhetische Apriori ergeben hat. Jenes Apriori liegt in der metaphysischen Wesenheit des individuellen Ich, dieses in der metaphysischen Wesenheit der Gesamtmenschheit. Zweifellos rückt der Philosophierende mit dieser Annahme in die Wesenheit des Absoluten selbst hinein.[1]

6. Noch eine Frage drängt sich hier auf. Sie betrifft das Naturästhetische. In der älteren Ästhetik wurde die Frage, wie sich das Naturschöne zum Absoluten, zu Gott, zum Weltzweck verhalte, mit Vorliebe behandelt. Schon bei Platon wird das Vorkommen der schönen endlichen Erscheinung auf die Teilnahme der ewigen Idee des Schönen an der Sinnenwelt zurückgeführt. Plotin schwelgt in Gedanken und Bildern, durch welche die Schönheit der Welt als aus der Notwendigkeit des göttlichen Geistes fließend gefeiert wird. Giordano Bruno sieht mit Begeisterung in der Natur eine künstlerische Intelligenz gestaltend walten. Unter den deutschen spekulativen Ästhetikern hat insbesondere Weiße dieser Frage viel strengen Tiefsinn gewidmet. Derselbe Genius, der den letzten Grund und die organische Einheit aller Kunstschönheit bildet, waltet und gestaltet auch in der bewußtlosen Natur.[2] Besonders ausführlich hat

[1] Gedanken, die nach dieser Richtung gehen, finde ich innerhalb der neuesten Ästhetik insbesondere bei HARTMANN (Philosophie des Schönen, S. 489 ff.). Aus der älteren Ästhetik ist WEISSE (System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, Bd. 2, S. 421) hervorzuheben. [2] CH. H. WEISSE, ebenda Bd. 2, S. 418 ff. Ebenso WEISSES „System der Ästhe-

sich Hartmann mit diesen Fragen beschäftigt und das Naturschöne in die Teleologie des unbewußten absoluten Geistes eingegliedert.[1]

Ich zögere nicht, zu bekennen, daß mir in diesen — teilweise freilich höchst überschwenglichen — Gedanken ein richtiger Kern zu liegen scheint. Vor allem hat man sich die unwidersprechliche Tatsache vor Augen zu halten, daß die Gestaltungen der Natur (die Menschengestalt miteingerechnet) und die in unserem Bewußtsein liegenden Bedingungen für das ästhetische Genießen in geradezu überraschender Weise zusammenpassen. Man bringt sich das höchst Merkwürdige dieser Zusammenstimmung nur selten zum Bewußtsein. Man vergegenwärtige sich doch, daß die Natur doch auch so beschaffen sein könnte, daß sie den Bedingungen des ästhetischen Genießens nur hier und da entgegenkäme. Steht man auf dem Boden einer mechanistischen Weltanschauung, so hat der Naturlauf mit den ästhetischen Bedürfnissen des menschlichen Bewußtseins schlechtweg nichts zu schaffen. Es wäre dann nicht überraschend, sondern geradezu zu erwarten, daß die Naturgestalten für die ästhetischen Bedürfnisse überwiegend unergiebig, langweilig, zweckwidrig wären und nur ausnahmsweise ein ästhetisch günstiger Fall einträte. Wie kommt es, daß die Naturgestalten überall dem ästhetischen Verlangen unerschöpfliche Anregungen und köstliche Genüsse darbieten? Warum herrscht keine ästhetische Öde, sondern vielmehr ästhetische Fülle und Überfülle in der Natur?

Man könnte die Tatsache dieses sich immer von neuem bestätigenden Zusammenpassens dreist zum Erweise der Theodizee benutzen. Man könnte versuchen, zu zeigen, daß aus diesem Zusammenpassen ein Füreinandersein, ein Aufeinander-Angelegtsein beider Seiten, des Naturganzen und des menschlichen Bewußtseins, gefolgert werden müsse. Und hiermit wäre dann weiter der Gedanke gegeben, daß jenes Zusammenpassen nur von einer aus dem Grunde des Absoluten stammenden Weltharmonie verstanden werden könne. Zu diesem Zwecke müßte insbesondere der Einwurf widerlegt werden, daß die ästhetischen Bedürfnisse

tik nach dem Kollegienhefte letzter Hand", herausgegeben von Rudolf Seydel (Leipzig 1872), S. 52 f. Auch an J. Frohschammers Werk „Die Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses" (München 1877) kann erinnert werden. [1] Die Schlußabschnitte des systematischen Teils in Hartmanns Ästhetik gehen auf diese Frage ein (Philosophie des Schönen S. 482 ff.). Auch der vorsichtige Kant rührt an die Frage, ob es als Zweck der Natur angesehen werden dürfte, Formen hervorzubringen, die für unsere ästhetische Urteilskraft zweckmäßig sind (Kritik der Urteilskraft, Anmerkung zu § 38).

nicht in der Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins wurzeln, sondern einzig durch Anpassung an die von der Natur empfangenen Eindrücke entstanden seien.

Wir sind indessen in der — ich darf sagen: günstigen Lage, dieses Beweisversuches nicht notwendig zu bedürfen. Denn wir haben die teleologische Weltansicht nicht erst zu gewinnen, sondern sie steht uns längst auf Grund anderer Überlegungen fest. Ich habe daher nur zu sagen, wie von dem Standpunkte der uns zur Überzeugung gewordenen Weltteleologie aus die Tatsache jenes Zusammenpassens zu beurteilen sei. Und da kann wohl kein Zweifel bestehen, daß vom Standpunkte der aus dem Absoluten stammenden Weltteleologie, wie er sich uns ergeben hat, die Tatsache jenes Zusammenstimmens im Sinne eines Füreinanderseins gedeutet werden müsse.

Ist die Welt Selbstverwirklichung des absoluten Wertes und gehört zum absoluten Wert der ästhetische Wert als eine wesentliche Seite, so muß mit der Setzung unserer Sinnenwelt auch die Möglichkeit der Verwirklichung des ästhetischen Selbstwertes mitgesetzt sein. Nun könnte vielleicht gesagt werden, daß dieses Mitgesetztsein sich nur auf die Welt unseres Bewußtseins, nicht aber auf die äußere Natur beziehe. Doch ist diese Auffassung gegenüber der starken Sprache, die jene Tatsache des nicht als Ausnahme, sondern als durchgreifender Charakterzug stattfindenden Zusammenpassens des Bewußtseins und der Naturgestalten führt, unhaltbar. Vom Standpunkte der Weltteleologie kann dieses Zusammenstimmen nicht anders als so aufgefaßt werden, daß mit dem Setzen der Natur auch die Zusammenstimmung mit den Bedingungen des ästhetischen Bewußtseins mitgesetzt sei. Damit ist nun natürlich nicht gesagt, daß die Naturvorgänge von geheimnisvollen künstlerischen Kräften gemodelt und umgebogen werden; sondern die Sache ist so zu verstehen, daß in dem absoluten Ansich der Natur *zugleich in und mit* der Angelegtheit auf die Naturgesetze auch das Zusammenpassen der naturgesetzlichen Verläufe mit den Normen des ästhetischen Bewußtseins *mitenthalten* ist. Damit ist nichts Wunderbares gesagt; denn den Hintergrund bildet das Gegründetsein der Welt in dem Einen absoluten Geiste. Worauf ich hinauswill, dies ist also höchsten Endes die Eingliederung des Zusammenstimmens von Naturgestalten und ästhetischem Bewußtsein in die eine große Weltharmonie, die durch den absoluten Geist ge-

währleistet ist. Somit würde, wenn ich mit diesen Gedankengängen Recht habe, auch auf der Seite des Naturdaseins ein metaphysisch-ästhetisches Apriori anzunehmen sein.

7. Manche spekulativen Ästhetiker gehen nun noch einen starken Schritt weiter: sie beziehen das naturästhetische Apriori nicht nur auf die einzelnen Naturgestalten, sondern zugleich und vor allem auf die Welt als Ganzes. Das höchste Schöne, das Urbild der Schönheit, das absolute ewige Kunstwerk ist das ideale Universum, das Universum, wie es in Gott ist. Der absolute Geist, das göttliche Selbstbewußtsein ist das Subjekt, für das diese höchste, absolute Schönheit vorhanden ist. Gott lebt im seligen Anschauen der Urschönheit. Schelling lehrt: „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet". Wir haben es hier mit einer Metaphysik zu tun, die neben der uns bekannten Welt ein Urbild des Universums annimmt und dieses Urbild in den Geist Gottes rückt. Auch Solger und Krause haben sich an solchen überschwenglichen Ideen berauscht.

Der Spekulation auf solchen steilen Sonnenpfaden zu folgen, mag hier unterbleiben. Die wissenschaftliche Ästhetik hat mit dem Ausblick auf die verschiedenen Arten des metaphysischen ästhetischen Apriori, wie sie diese Darlegungen angedeutet haben, die Grenze berührt, jenseits deren es nur noch Ahnungen geben kann. Der Dichter und Seher mag uns seine Gesichte von dem Urschönen künden.

SACHREGISTER

Die Bearbeitung der Register besorgte Dr. Hans Volkelt

NAMENREGISTER

(Die Namen der ausschließlich als Künstler herangezogenen Personen sind nicht aufgeführt.)